সত্যজিৎ ৰায়ৰ চিনেমা

সত্যজিৎ ৰায়ৰ চিনেমা

চিদানন্দ দাসগুপ্ত

অনুবাদ

পদুম বৰুৱা

নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্ট, ইণ্ডিয়া

বেটুপাত ঃ ৱাজিদ আলী শ্বাহ (আমজাদ আলী) শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ, ১৯৭৭
নিমাই ঘোষৰ সৌজন্যত

এণ্ড পেপাৰ ঃ অপু (সুবীৰ বেনাৰ্জী), সৰ্বজয়া (করুণা বেনাৰ্জী) আৰু দুৰ্গা (উমা দাসগুপ্ত) *পথেৰ পাঁচালী*, ১৯৫৫ অতিথি (উৎপল দত্ত) আৰু শিশু, *আগন্তুক*, ১৯৯১ টেকনিকা, নিমাই ঘোষৰ সৌজন্যত

ভিতৰৰ ছবি ঃ *পথেৰ পাঁচালীৰ* পৰা *চিৰিয়াখানালৈ* নিমাই ঘোষৰ টেকনিকৰ সৌজন্যত, *গোপী গায়েন বাঘা বায়েনৰ* পৰা *আগন্তুকলৈ* নিমাই ঘোষৰ সৌজন্যত

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ বিকাশ পাব্লিচিং হাউচ প্ৰাইভেট লিঃ, নতুন দিল্লী, ১৯৮০
ISBN 81-237-2167-6
1997 (শক 1919)

The Cinema of Satyajit Ray *(Asamiya)*
মূল্য ঃ 50.00 টকা
সঞ্চালক, নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্ট, ইণ্ডিয়া এ-5 গ্ৰীণ পাৰ্ক
নতুন দিল্লী 110016 ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত

सुप्रियालै

সূচীপত্ৰ

আগকথা ix

পাতনি xi

বঙ্গীয় নৱজাগৰণ আৰু ৰাবীন্দ্রিক সংযোজন 1

আত্ম-পৰিচয়ৰ সমস্যা 8

পথেৰ পাঁচালীৰ পূৰ্বকাল 18

চিত্ৰ-ত্ৰয়ী 25

প্ৰথম দহটা বছৰৰ বাকীখিনি 37

অনিশ্চয়তা আৰু এক নতুন অন্বেষণ ঃ
চাৰুলতাৰ পিছৰ এছোৱা কাল 60

সমকালীন বাস্তৱতাৰ লগত সংগ্ৰাম 73

শেষ পযায় 102

ক্লাচিচিজিম 110

সৃষ্টিমূলক পদ্ধতি 119

নিৰ্বাচিত গ্ৰন্থপঞ্জী 137

চলচ্চিত্ৰ পঞ্জী 138

আগকথা

কম সময়ৰ ভিতৰতে এই কিতাপখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণটো লিখি উলিয়াবলৈ মোক খাটনি ধৰা আৰু ৰায়ৰ ভালেমান ছবি আকৌ এবাৰ চোৱাৰ সুবিধা কৰি দিয়া বাবে চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ সঞ্চালকালয়ৰ শ্ৰীৰঘুনাথ ৰাইনা আৰু শ্ৰীমতী বিন্দু বাত্ৰাৰ ওচৰত মই কৃতজ্ঞ। নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টৰ সঞ্চালক শ্ৰীঅৰবিন্দ কুমাৰৰ ওচৰতো মই ঋণী, কিয়নো তেখেতৰ সমৰ্থন আৰু ইচ্ছা অবিহনে এই নতুন সংস্কৰণটো প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। নিমাই ঘোষে নিজৰ আৰু আনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা স্থিৰ চিত্ৰবোৰ এই কিতাপখনৰ বাবে বিশেষ ভাৱে ছপা কৰি উলিওৱা হেতুকে তেখেতৰো শলাগ ল'লো। সত্যজিৎ ৰায়ৰ চিনেমাই দেশৰ ভিতৰে বাহিৰে অবিৰতভাৱে দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰি থকা সত্বেও কিতাপখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণৰ আটাইবোৰ কপি বিক্ৰি হোৱাৰ পিছত বহু বছৰ ধৰি কিতাপখন ছপা নোহোৱাকৈ পৰি আছিল। যদিও কিতাপখন অতি সংক্ষিপ্ত, এই খনেই হ'ল সত্যজিৎ ৰায়ৰ চিনেমাৰ বিষয়ে ভাৰতীয় এজনে লিখা প্ৰথম কিতাপ আৰু এতিয়াও কিতাপখনে গৱেষক আৰু চলচ্চিত্ৰ ৰসিকসকলৰ সমাদৰ পাই আছে। ১৯৯২ চনৰ এপ্ৰিলত ৰায়ৰ মৃত্যুৰ পিছত, সমগ্ৰ বিশ্বতে তেখেতৰ ছবিৰ সমাদৰ বঢ়াৰ লগতে নান্দনিক বৈশিষ্ট্য আৰু সামাজিক পটভূমিত ৰায়ৰ ছবি সম্পূৰ্ণকৈ বুজাৰ আগ্ৰহো বাঢ়িছে। সেই কাৰণে কিতাপখনৰ সংশোধিত সংস্কৰণ এটা প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টে লোৱা উদ্যোগৰ তাৎপৰ্য্য আছে। তেখেতৰ ছবিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত আগবঢ়োৱা মতামতবোৰ কিছু সালসলনি কৰাৰ উপৰিও বহুত নতুন কথা এই সংস্কৰণত সংযোজন কৰা হৈছে।

চিদানন্দ দাসগুপ্ত

পাতনি

পথের পাঁচালীৰ মুক্তিৰ প্ৰায় চাৰি দশকৰ পিছত আজি আকৌ চিনেমাখন চোৱাৰ অৰ্থ হ'ল (লিণ্ডচে এণ্ডাৰচনে ক'বৰ দৰে) ধূলিত আঁঠুলৈ ভাৰতীয় বাস্তৱতা আৰু মানৱ দশাৰ অন্তঃস্থলত প্ৰৱেশ কৰা।

ভাৰতীয় গ্ৰামাঞ্চলৰ কঠোৰ দৰিদ্ৰতাৰ মাজত "*পথের পাঁচালী* য়ে লুই মালৰ নামহীন উই হাফলুৰ পৰিৱৰ্তে আৱিষ্কাৰ কৰিছে ব্যক্তিক, যি এফালে যেনেকৈ প্ৰেম, প্ৰকৃতি আৰু শৈশৱজনিত আনন্দৰ ক্ষেত্ৰত অনন্য, ঠিক তেনেকৈ মৃত্যুৱে ডিঙি মুচৰি নিয়া আপোনজনৰ বিচ্ছেদৰ বেদনা আৰু জীয়াই থাকিবৰ বাবে কৰা অন্তহীন সংগ্ৰামৰ ক্ষেত্ৰতো অনন্য। গ্ৰাম্য দৰিদ্ৰতাৰ পৰিসাংখ্যিকীয় ভয়াবহতাতকৈ ইয়াৰ মানৱীয় ৰূপটোৱেহে আমাক অপু, দুৰ্গা, সৰ্বজয়া বা হৰিহৰক আমাৰ মাজৰ একোজনৰূপে বুজিবলৈ শিকায়। আমি জানিব পাৰোঁ যে, হৰিহৰ এজন কবি, এজন বুদ্ধিজীৱী; সৰ্বজয়া এগৰাকী অসাধাৰণ মনোবল আৰু ব্যক্তিত্ব সম্পন্না নাৰী; অপু এটা সহানুভূতিপ্ৰৱণ ল'ৰা; আৰু দুৰ্গা এজনী ধুনীয়া নিষ্পাপ চৰিত্ৰৰ ছোৱালী। তেওঁলোকে আমাৰ অংশ হৈ আমাৰ মনত আৰু মানৱতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ ক্ষেত্ৰত কিবা এটা পৰিৱৰ্তন ঘটায়।

বিশুদ্ধ 'নান্দনিক' উপলব্ধি সত্যজিৎ ৰায়ৰ কৰ্মৰ পূৰ্ণাঙ্গ মূল্যায়নৰ বাবে যথেষ্ট নহয়। ৰায় আছিল এজন ক্লাচিকবাদী, কলা-ভাৱনাৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অনুগামী, য'ত সুন্দৰক সত্য আৰু শিৱৰ পৰা পৃথক কৰি চোৱা নহয়। তেওঁ পশ্চিমীয়া সংস্কৃতিৰ বিস্তৃত জ্ঞানৰ অধিকাৰী আছিল যদিও (১৯৪১ চনত জঁ ৰেনোৱাই পশ্চিমীয়া সংস্কৃতি সম্পৰ্কে থকা তেওঁৰ জ্ঞানক 'অকল্পনীয়' বুলি অনুভৱ কৰিছিল) আচলতে তেওঁৰ ভাৰতীয়তাই হে তেওঁক ভাৰতবৰ্ষ আৰু তেওঁ পশ্চিমৰ পৰা আমদানি কৰা মাধ্যমটোৰ বাবে দিবলগীয়া তেওঁৰ মূল্য প্ৰদান কৰিছিল। তেওঁৰ সাতত্ৰিছ বছৰৰ কৰ্মৰাজি ভাৰতীয় সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ এশ বছৰতকৈয়ো অধিক কালৰ ইতিহাস। *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীত* গৌৰৱময় মোগল সাম্ৰাজ্যৰ বেলিমাৰৰ পৰা *জলসাঘৰ*ত সামন্তবাদী জমিদাৰৰ পতনলৈ, অপু চিত্ৰ-ত্ৰয়ীত দুখীয়া ব্ৰাহ্মণৰ পুৰণি পৰম্পৰা পৰিত্যাগ কৰি আধুনিক ভাৰত অভিমুখী অভিযান, *দেৱী* আৰু *চাৰুলতাত* এচাম ভাৰতীয় অভিজাত শ্ৰেণীৰ লোকৰ যুক্তিসঙ্গত জীৱনমুখী জাগৰণ, *মহানগৰ*ত আৰম্ভ হোৱা নাৰী জাগৰণৰ পৰা প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ স্বাধীনতাৰ

উত্তৰ কালৰ নিবনুৱা যুৱকৰ যন্ত্ৰণালৈ, *জন অৰণ্য* আৰু *শাখা প্ৰশাখাত* দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত সমাজত বিবেকৰ ব্যাখ্যাহীন মৃত্যু আৰু পৰিশেষত *আগন্তুকত* মানুহৰ অভাৱ-অভিযোগ সৰলীকৰণৰ নতুন কাৰ্যসূচী আৰু মৌলিক মূল্যবোধৰ পুনঃপ্ৰতিষ্ঠাৰ দাবীৰ যোগেদি অনা আশাৰ ৰেঙনি- —এইদৰে, ৰায়ৰ শিল্পকৰ্মই পোনতে আধুনিক ভাৰতৰ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ সামাজিক বিৱৰ্তনৰ প্ৰয়োজনীয় ৰূপৰেখা অঙ্কন কৰি তাক অতিক্ৰম কৰাৰ যাত্ৰা আৰম্ভ কৰে।

ৰায়ৰ প্ৰথম দশকৰ (১৯৫৫-৬৫) ছবিবোৰ তুলি ধৰিছে মানুহৰ ওপৰত থকা তেওঁৰ আস্থাই। ভালেকেইজন সমালোচকে ক'বৰ দৰে, শেষৰ ফালৰ মাত্ৰ কেইখনমান ছবিৰ বাহিৰে, ৰায়ৰ ছবিত কোনো খলনায়ক নাই। উৎপীড়ক আৰু উৎপীড়িত উভয়েই বলি। কোনো ব্যক্তি এটা দিশত নিকৃষ্টতম হ'লেও তেওঁ এনে কিছুমান বৈশিষ্ট্য বহন কৰে, যিবোৰে সৰ্বশেষত তেওঁক সত্যত উপনীত কৰাব পাৰে। সেয়ে, তেওঁৰ ভূমিকা যেনে ধৰণৰেই নহওক লাগে, তেওঁ ক্ৰোধ নিবিচাৰে, বিচাৰে অনুকম্পা। ৰায়ৰ শিল্পকৰ্মত যে কেৱল 'অদৃষ্টবাদ'ৰ চিন-ছাপেই আছে এনে নহয়, তাত আছে এটা বিচ্ছিন্নতাৰ ভাৱ, ঘটনাৰ পৰা এটা দূৰত্ব। ই এনে এটা ধাৰণাৰে সঞ্চাৰিত যে, কোনো মানুহে তেওঁৰ জন্মৰ কাল, স্থান আৰু তাৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা নিজে বাচি নলয়। এইবোৰৰ দ্বাৰা পূৰ্ব-নিৰ্দ্ধাৰিত পৰিধিৰ মাজত অৱস্থান কৰি মানুহে জীয়াই থাকিবৰ বাবে সংগ্ৰাম কৰে, তেওঁ লাভ কৰা সুযোগবোৰৰ পৰা কিবা এটা কৰিব খোজে। পুৰুষাৰ্থৰ মাজতে মানুহৰ মহত্ব প্ৰকাশ পায়। এই জ্ঞানে তেওঁৰ প্ৰচেষ্টাৰ কোনো ক্ষতি সাধন নকৰে। আনহাতে ই আনে এটা প্ৰশান্তিৰ ভাৱ। তাৰ পৰা সেইসকল লোক বঞ্চিত, যিসকলে তেওঁলোকৰ পৃথিৱীখন পৰিৱৰ্তন কৰিব পৰা ক্ষমতা আছে বুলি ভাবে, শেষত কিন্তু লক্ষ্যক উপায়ৰ উৰ্দ্ধত বুলি গণ্য কৰি তেওঁলোকেই দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত হৈ পৰে। ৰায়ৰ কৰ্মৰ অন্তৰ্নিহিত দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গী সৰ্বতোপ্ৰকাৰে ভাৰতীয়, আৰু এই অতি-ব্যৱহৃত শব্দটোৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট অৰ্থত ঐতিহ্যময়। মানুহৰ জন্ম আৰু জীৱনৰ মাজত ই বিচাৰি পায় আনন্দ, মৃত্যুক ই কাৰুণ্যৰে গ্ৰহণ কৰে। ই উদ্ভূত হয় এনে এক জ্ঞানৰ পৰা, যি জ্ঞানে আনি দিয়ে নিৰাসক্তি আৰু ভয় আৰু অস্থিৰতাৰ পৰা মুক্তি। নিৰাসক্তি বা দূৰত্বই কৰুণাৰ লগত মিলিত হৈ, শিল্পীৰ বাবে বাস্তৱৰ অধিক প্ৰশস্ত বৃত্তখণ্ডৰ অৱলোকন আৰু পটভূমিৰ বিৰাটত্বৰ লগত খুটি-নাটিৰ সূক্ষ্মতাৰ সংযোগ সাধন সম্ভৱপৰ কৰি তোলে। স্বাধীনতা উত্তৰকালৰ আৰম্ভণিৰ দশক কেইটাত, বিশ্বাস কেৱল ভৱিষ্যতৰ ওপৰতেই নাছিল, ই বৰ্ত্তমানৰ ওপৰতো আছিল। দেশৰ উন্নতি সকলোৰে বাবে যথোচিত নোহোৱাৰ নৈৰাশ্য সত্বেও, এটা বদ্ধমূল বিশ্বাস আছিল যে, সোনকালে বা পলমকৈ হ'লেও দেশে স্থিতি সলাবই আৰু ভাৰতৰ নৱজাগৰণ অৱশ্যম্ভাৱী। নেহৰুৰ যুগত জন্মহোৱা এই আদৰ্শ, কেতিয়াবা হিংসাত্মক উপায়েৰে তাৰ বিপৰীত দিশলৈ টানি নিয়া হৈছে যদিও, দুৰ্বলৰূপে এতিয়াও বাচি আছে, কিন্তু যি অনুমান হয়, এটা ক্ৰমবৰ্দ্ধমান বস্তুবাদী অৰ্থত হে।

আনফালে, মুষ্টিমেয় লোকৰ আৰ্থিক স্বচ্ছলতাই শিক্ষাৰ গুণত সুবিধাভোগী সংখ্যালঘুৰ গোষ্ঠীভুক্ত বুদ্ধিজীৱীৰ মনত এটা অপৰাধবোধৰ জন্ম দিয়ে। আমাৰ দেশত দৰিদ্ৰতা সম্পৰ্কে যিমান লিখা হৈছে (বহুতে হয়তো লগতে আৰু অলপ যোগ দি ক'ব, সেই বিষয়ে যিমান কম কাম কৰা হৈছে) পৃথিৱীৰ আন কোনো দেশত হোৱা নাই। এই কথাবোৰৰ অন্তৰালত কিছু অকৃত্ৰিম উদ্বেগো নথকা নহয়, বিশেষকৈ গণ মাধ্যমত কাম কৰা বিবেকবান শিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত। সকলোৰে বাবে বৈষয়িক উন্নতি সাধনৰ প্ৰয়োজনীয়তাই জন্ম দিয়ে এটা আধ্যাত্মিক চৰ্ত্তৰ। দৰাচলতে ধৰ্মীয় কলাৰ ক্ষেত্ৰত চৰ্ত্ত বোৰ শিল্পীক দিয়াই আছে, অৰ্থাৎ, বিধি-ব্যৱস্থা আছেই, তেওঁ কেৱল তাৰ আধাৰত নিজাববীয়া কামখিনি কৰিবহে লাগে। তাকে নকৰিলে, বা তাৰ পৰা আঁতৰি গৈ নিজৰ কলাত্মক কল্পনাৰ অনুধাৱনত ব্ৰতী হোৱাটো কিবা প্ৰকাৰে অপবিত্ৰকাৰক। দাৰিদ্ৰ্য আৰু অন্ধবিশ্বাস, উৎপীড়ন আৰু অবিচাৰ আওকাণ কৰি যৌনজীৱনৰ বিচ্ছিন্নতাৰ মনস্তত্ত্ব উদ্‌ঘাটন কৰিবলৈ যোৱাটো নৈতিকতা বিৰোধী, প্ৰায় অশ্লীল। *চাৰুলতাৰ* উৎকৃষ্টতা 'বঙ্গীয় নৱজাগৰণ'ৰ সংস্কাৰবাদ অ বিহনে অন্তঃসাৰশূন্য হ'লহেঁতেন; সেই সংস্কাৰবাদে তাৰ পটভূমিতকৈয়ো অধিক ব্যাপক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে; অগ্ৰভূমিয়েই বহন কৰিছে নাৰীৰ ব্যক্তি পৰিচয় উত্থিত হোৱাৰ ইঙ্গিত।

ৰায়ক তেওঁৰ ক্ৰোধহীনতাই, ঘটনাৰ লগত থকা দূৰত্বই, প্ৰকট আৰু পোনপটীয়া ঘটনা এৰাই ফুৰা কাৰ্যই সকলো সময়তে ডেকা চামৰ প্ৰিয়পাত্ৰ কৰি তোলা নাছিল। বীতশ্ৰদ্ধ হৈ কিছুমানে আৰ্হি বিচাৰিলে ঋত্বিক ঘটক — নিজৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত যি আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু ৰায়ৰ দৰেই বহুমতাদৰ্শী— আৰু অধিক স্পষ্টৰূপে ৰাজনৈতিক চিত্ৰ নিৰ্মাতা মৃণাল সেনৰ মাজত। *চাৰুলতাৰ* উচ্চশিখৰ আছিল ৰায়ৰ শিল্প-কৰ্মৰ কাল বিভাজনৰ সীমাৰেখা। তেওঁ চেকভক পৰিত্যাগ কৰি মাৰ্ক্সৰ অনুগামী হোৱাটো কামনা কৰা লোক সকলৰ পৰা পোৱা হেঁচাই ৰায়ৰ কৰ্মত কিছু প্ৰভাৱ পেলাইছিল। নেহৰু যুগৰ অৱস্থা, ম্লান হৈ পৰা আশা- উদ্দীপনা, সুবিধাভোগী শ্ৰেণীয়ে উন্নয়নৰ সুফল লুটি নিয়াৰ উৰ্দ্ধগামী নিদৰ্শনসমূহ, এই আটাইবোৰে ৰায়ৰ কৰ্মৰ চাৰিত্ৰিক গুণৰ মৃদু পৰিৱৰ্তন সাধন কৰিছিল। সাম্প্ৰতিক কালৰ জীৱনৰ চিত্ৰৰূপ দানৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ পূৰ্বৰ কৰ্মসমূহত পৰিলক্ষিত পৰম্পৰাগত মনোভঙ্গীত এটা পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল। তেওঁৰ প্ৰথম দশকৰ ছবিবোৰত মন কৰিবলগীয়াকৈ অনুপস্থিত কলিকতাৰ বিৰাট ৰাজনৈতিক জনসমাৰোহ আৰু মানুহৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান শাৰীবোৰৰ অস্তিত্ব অনুভূত হ'বলৈ ধৰে, যিয়ে তেওঁৰ ক্লাছিকবাদলৈ এটা নতুন শক্তিশালী তীক্ষ্ণতা আনিছিল। *প্ৰতিদ্বন্দ্বীত* আছে প্ৰচুৰ নিগেটিভ *ইমেজ*, চিকিৎসাবিদ্যা সম্পৰ্কীয় ৰেখা-চিত্ৰলৈ তাৎক্ষণিক "কাট" আৰু নিষ্কৰ্মা যুৱকৰ ক্ৰোধৰ বিস্ফোৰণ; ৰায়ৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত, *জনঅৰণ্যই* প্ৰথম বাৰৰ বাবে, কলিকতাৰ অপ্ৰীতিকৰ অঞ্চল, তাৰ "কলগাৰ্লৰ *আগফাল শুৱনি* বাসস্থান"লৈ পোনোৱা লেতেৰা গলিবোৰৰ সম্বন্ধে কাম কৰিবলৈ লয়।

ৰায়ৰ দ্বিতীয় দশকৰ ক্ষেত্ৰতো, য'ত অৱক্ষয়ৰ পৰিচয় আৰু অধিক পৰিমাণে চিহ্নিত হৈছে, নিৰাশাবাদে দুষ্কৰ্মৰ লগত আপোচ কৰোঁৱা বাধ্য-বাধকতাবোৰলৈ স্বীকৃতি প্ৰদান কৰিছে। দুষ্কৃতিৰ পৰা দৃষ্টি কিছুদূৰ অপসৰণ কৰা হৈছে; আমি তাৰ লগত পোনপটীয়াকৈ সংগ্ৰাম নকৰো। *সীমাবদ্ধৰ* কাৰ্য্যবাহী বিষয়াজনে তেওঁৰ দোষ ধৰা খুলশালীয়েকৰ তেওঁৰ প্ৰতি থকা পূৰ্বৰ শ্ৰদ্ধা অটুট থকাটো বিচাৰে। *জন অৰণ্যৰ* ডেকা ব্যৱসায়ীজনে তেওঁৰ গ্ৰাহকৰ বাবে বিচৰা এজনী ছোৱালী যোগাৰ কৰা 'পি আৰ অ' জন, গণিকালয়ৰ পৰিচালিকা গৰাকীৰ দৰে, পাপকৰ্মৰ পৰা মুক্ত হৈ থাকিব পাৰিছে তেওঁৰ সুস্থ মেজাজ আৰু গতানুগতিক অসৎ কামবোৰৰ পৰা একপ্ৰকাৰৰ চিকিৎসক সুলভ বিচ্ছিনতাৰ বাবে। *শতৰঞ্জ কী খিলাড়ীৰ* দৃষ্টিত ৱাজেদ আলি আৰু তেওঁৰ লক্ষ্ণৌৰ অধঃপতন আৰু ইংৰাজ পৰাক্ৰমৰ সম্মুখত ইয়াৰ ধ্বংসৰ ঐতিহাসিক অৱশ্যম্ভাৱিতা পৰিষ্কাৰকৈ ধৰা পৰিছে, যদিও তাত পতনক আবৰি ৰখা উৎকৃষ্ট সৌন্দৰ্যময়তা গৌৰৱবোধৰ স্বীকৃতি আৰু মহান ট্ৰেজেডিৰো ইঙ্গিত আছে।

ঘৰে-বাইৰেৰ পিছৰ পৰাহে, যি খন ছবিৰ নিৰ্মাণৰ কালছোৱাত ৰায় হৃদৰোগত প্ৰথম বাৰৰ বাবে আক্ৰান্ত হৈছিল, আমি তেওঁৰ খলনায়কলৈ আঙুলি টোওৱা আৰু বক্তব্য অধিক কথা-ভিত্তিক আৰু পোনপটীয়া কৰাৰ এটা নতুন আৰু ক্ৰমবৰ্ধমান প্ৰবৃত্তি লক্ষ কৰিবলৈ পাওঁ।

ৰায়ক সৰ্বাত্মকৰূপে বুজিবলৈ হ'লে, তেওঁ স্পষ্টভাৱে উল্লেখ কৰা পশ্চিমৰ লগত তেওঁৰ সম্বন্ধ আৰু ভাৰতীয় আধ্যাত্মিক ঐতিহ্যৰ লগত থকা তেওঁৰ সহজাত সম্পৰ্কৰ মাজৰ পৰস্পৰ বিৰোধিতাৰ কথাটো লক্ষ্য কৰিব লাগিব। নন্দনতত্ত্বৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা ৰায় প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল পশ্চিমীয়া সঙ্গীতৰ ৰূপ আৰু পশ্চিমীয়া চিনেমাৰ বৰ্ণনা-শৈলীৰ দ্বাৰা, য'ত হলিউডৰ ভূমিকা আছিল সৰ্ববৃহৎ। তেওঁৰ আৰম্ভণি, মধ্যভাগ আৰু তাৰ পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ৰ 'ব্যাখ্যা'; 'সংঘাত' আৰু 'সংকল্প' যুক্ত অতিশয় যত্নপৰায়ণ বৰ্ণনা-শৈলী দেখ-দেখকৈ পুৰণি সংস্কৃত সাহিত্যৰ অধিক মুক্ত, যৌক্তিক, বৃত্তাকাৰ লক্ষণসমূহৰ বিপৰীতে এৰিষ্টটেলীয় 'কাথাৰচিচ্' ধৰ্মী। তথাপি তাৰ, পিছফালে আৱিষ্কাৰ কৰা যায় তেওঁক বৈদান্তিক বিশ্ববীক্ষাৰ লগত পোনপটীয়া সংযোগ স্থাপন কৰা নাড়ীডাল, যিহে তেওঁৰ ছবিলৈ যোগান ধৰিছে দাৰ্শনিক তাৎপৰ্য। তেওঁ যদিও নিজক এজন নাস্তিক বা অজ্ঞেয়বাদী বুলি ক'বলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল, তেওঁৰ আছিল সুশৃংখল বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ মহাশূন্য আৰু মহাকাশৰ বুকুৰেদি কৰা প্ৰচণ্ড গতিৰ ৰহস্যবোধ, যাৰ লগত তেওঁৰ বৈজ্ঞানিক পৃষ্ঠভূমি আৰু আৰম্ভণি- কালৰ ব্ৰাহ্ম ধৰ্মীয় আধ্যাত্মিকতা মিলি একাকাৰ হৈ গৈছিল, আৰু এই সকলো ক্ৰিয়া-কলাপৰ কেন্দ্ৰস্থলত আছিল উপনিষদীয় ভূমা জ্ঞান। যেনে, কথোপনিষদত অদৃশ্য শক্তি ব্ৰহ্মৰ কথা কোৱা হৈছে এইদৰে— যিটোক (যিজনক) ইন্দ্ৰিয় আৰু মনেৰে ঢুকি পোৱা নাযায়। ঋষিজনে কৈছে যে তেওঁ এই শক্তিটোৰ বিষয়ে একো নাজানে আৰু এইটো (সেইজন) কি তাক

ব্যাখ্যা কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ কেৱল ইয়াকে ক'ব পাৰে যে, সেইটো (সেইজন) হ'ল যিটোৱে (যিজনে) আমাক শুনিবলৈ, চাবলৈ, চিন্তা কৰিবলৈ, কথা ক'বলৈ সক্ষম কৰে। কিছুমান ব্যাখ্যাই স্পষ্টভাৱে কাল আৰু স্থানৰ বিৰাটত্ব সম্পৰ্কে এটা উচ্চ পৰ্যায়ৰ জ্ঞান দিয়ে; ব্ৰহ্ম হ'ল "য'ত সূৰ্য্য, নক্ষত্ৰসমূহ আৰু চন্দ্ৰ একোৱে পোহৰ নিদিয়ে, এই সকলোবোৰ ব্ৰহ্মৰ পোহৰেৰে জিলিকি উঠে।" উপনিষদ সমূহত স্থান পোৱা বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ স্বৰূপ আৰু মৃত্যুৰ ৰহস্য সম্পৰ্কীয় অনুসন্ধানৰ প্ৰবৃত্তি প্ৰকাশ কৰা এনে ধৰণৰ অসংখ্য উক্তিয়ে সিবোৰক আধুনিক বৈজ্ঞানিক চিন্তাধাৰাৰ লগত সংশ্লেষণৰ পিনে আগবঢ়াই নিয়ে। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ গান আৰু কবিতাবোৰত অবিচলিতভাৱে প্ৰকাশ পোৱা আৰু তেওঁৰ কালৰ শান্তিনিকেতনত পৰিচৰ্চিত হোৱা ভাৱ, সেই পৰিবেষ্টনীৰ মাজত ডাঙৰ হোৱা, ৰায়ে নিশ্চয় আওকাণ কৰি চলিব পৰা নাছিল। ই কিদৰে তেওঁৰ ছবিবোৰৰ পশ্চিমীয়া বাহ্যিকতা ভেদ কৰি নিজৰি নিজৰি অন্তৰ্স্থললৈ বিয়পি পৰিছিল, সেই সম্পৰ্কে এই কিতাপত পিছলৈ আলোচনা কৰা হৈছে।

পলিন কায়েল নামৰ এগৰাকী বিদেশী সমালোচকে কোনো পশ্চাদভূমিৰ জ্ঞান নোহোৱাকৈ *স্বজ্ঞানেৰে* এই কথাটো বুজিব পাৰিছিল। তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰিছিল যে, ৰায়ৰ ছবিত আছে প্ৰচুৰ পৰিমাণৰ "অন্তৰ্নিহিত সৰ্বব্যাপকতাবোধ — এটা বৃহত্তৰ পটভূমিৰ সন্দৰ্ভত ইমেজ (image) ৰ নিলম্বন।" তেওঁ (*অৰণ্যেৰ দিনৰাত্ৰিৰ* প্ৰসঙ্গত) কৈছিল ঃ "ৰায়ৰ ইমেজবোৰ আবেগিকভাৱে ইমান পৰিপূৰ্ণ যে, সেইবোৰ কালৰ বুকুত নিলম্বিত হৈ পৰে, আৰু কোনো ক্ষেত্ৰত, চিৰকালৰ বাবে স্থিৰিকৃত হৈ ৰয়- "আমি বোধগম্যতা, ব্যাখ্যাহীনতা, স্মৃতিব্যঞ্জনা আৰু ৰহস্যময়তাৰ এটা মিশ্ৰণৰ মাজত সোমাই পৰো —দুজন যুৱকে গৰমত ভ্ৰমণ কৰি আহি ঘৰৰ আগচালিত লাংখাই পৰি আছে, এদল মদপীয়ে এটা অন্ধকাৰ গাঁৱলীয়া আলিবাটত টুইষ্ট নাচ নাচি আছে, এটা চিগাৰেট লাইটাৰে আলোকিত কৰা শৰ্মিলা ঠাকুৰৰ মুখ — ভাৱাবেগেৰে প্লাৱিত কৰা এই ইমেজবোৰ অভিভূত কৰিব পৰাকৈ, কেতিয়াবা অসহনীয়ভাৱে, মনোৰম। সহজাত অনুভূতিবোৰ হয়তো কোনো কালেই বিকশিত নহয়, কিন্তু এখন সীমাহীন অথচ সন্তুৰ সুসমন্বিত প্ৰাকৃতিক নাটকৰ অৰ্থ বহন কৰি থাকি যায়, চৰিত্ৰবোৰ হ'ল যিখন নাটকৰ অংশ। তাত অনবৰতে পোৱা যায় কিছুমান অধিক বৃহৎ আৰু গভীৰতা সম্পন্ন সন্মিলনৰ আসন্নতা; আমি স্বাভাৱিকতাৰ মাজত অতিকথাৰ উপস্থিতি বিচাৰি পাওঁ। সাধাৰণ বিষয়ৰ (সাময়িক সমাধানৰ) পিছত আমালৈ যিটো বস্তু থাকি যায়, সি হ'ল অতিকথা— দৰ্শকে যেন বৰ্তমানক অতীতৰ অংশৰূপে চাব পাৰিছিল, আৰু যিটো ঘটি আছে তাক আগতেই উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল।" মহিলাগৰাকীয়ে সম্ভৱ ৰায়ৰ সকলো মহান কৰ্মৰ বেলিকাও সেই দৰেই ক'ব পাৰিলেহেঁতেন।

যদিও তেওঁৰ শান্তি নিকেতনত থকা কালছোৱা প্ৰায় এবছৰীয়াহে আছিল, সেই

কালছোৱাই তেওঁক ব্ৰাহ্ম-বৈদান্তিক পশ্চাদ্ ভূমিৰ পৰা আহৰণ কৰা আধ্যাত্মিক পৰম্পৰা শক্তিশালী কৰাত সহায় কৰিছিল। তেওঁ তাত কেনে ধৰণৰ সংবেদনশীলতাৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল তাক চিত্ৰ-শিল্পী নন্দলাল বসুৱে, যাৰ তলত ৰায়ে শিক্ষা লাভ কৰিছিল, এজন ছাত্ৰক এজোপা গছ কেনেকৈ অংকন কৰিব লাগে তাৰ শিক্ষা দান কৰি থকা কালছোৱাত কোৱা কথাৰ এটা উদ্ধৃতিৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি।

> "প্ৰথমতে গছজোপা অলপ সময়ৰ বাবে নিৰীক্ষণ কৰা, তাৰ ওচৰত ৰাতিপুৱা, আবেলি, গধূলি আৰু মাজনিশা আকৌ এবাৰ বহিবা। এই কাম সিমান সহজ নহয়। কিছু সময়ৰ পিছত তোমাৰ তিতা-কেঁহা লাগিব। এনেহেন লাগিব যেন গছজোপাই কৈছেঃ "তুমি ইয়াত কি কৰি আছা? মোক অকলে থাকিবলৈ দিয়া।" তেতিয়া অৱশ্যে তুমি গছজোপাক সনিৰ্বন্ধে অনুৰোধ জনাব লাগিব। তুমি ক'ব লাগিবঃ 'সেয়া মোৰ গুৰুৰ আদেশ। মই তাক অমান্য কৰিব নোৱাৰোঁ। তুমি মোৰ ওপৰত খং নকৰিবা। মোক দয়া কৰা, তোমাৰ ৰূপ মোৰ আগত প্ৰকাশ কৰা।' কেইদিনমান নীৰৱে নিৰীক্ষণ কৰাৰ পিছত যদি অনুভৱ কৰা যে তুমি এতিয়া গছজোপা দেখিছা, নিজক তোমাৰ কোঠাৰ ভিতৰত আৱদ্ধ কৰি ৰাখা, আৰু গছজোপাৰ এখন ছবি আঁকা।"
>
> "তুমি কল্পনা কৰা আৰু অংকন কৰা এই গছজোপা – তুমি যদি তাৰ জীৱন যাপন কৰিব পৰা অৱস্থালৈ আহিব পাৰা, ই তোমাৰ জীৱনজোৰা সম্পদত পৰিণত হ'ব। কোনোবা এদিন তুমি শোক-সন্তাপৰ সন্মুখীন হ'বা, তোমাৰ প্ৰিয়জন সকলোকে হেৰুৱাবা, জীৱনত কেউফালে শূন্যতা অনুভৱ কৰিবা। তেতিয়াহে আলিবাটৰ কাষৰ সেই গছজোপাই তোমাক সান্ত্বনা দি ক'ব ঃ 'চোৱাঁ, মই ইয়াতে আছোঁ'।"

ৰায়ৰ গুৰুৱে ইয়াত প্ৰকাশ কৰা এই সহানুভূতিশীলতা ভাৰতীয় চিন্তাৰ গভীৰতাৰ পৰা উদয় হৈছে। ই আহে জীৱনৰ অনিত্যতাৰ অহৰহ উপলব্ধিৰ পৰা আৰু তত্ৰাচ তাৰ সৰ্বব্যাপকতাৰ পৰাও।

সত্যজিৎ ৰায়ে কোনোকালে এজন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মানুহ হিচাবে জন্ম গ্ৰহণ কৰাৰ বাবে মাৰ্ক্সীয় অপৰাধবোধৰ মানসিক প্ৰস্তুতিৰে নিজৰ ওপৰত দায়িত্বভাৰ অৰ্পণ কৰা নাছিল। তেওঁ কেতিয়াও এটা "ব্যৱস্থা"ৰ (system) ওপৰত আস্থা আৰোপ কৰা নাছিল। *পথেৰ পাঁচালীয়ে* বঙ্গদেশৰ গ্ৰামাঞ্চলৰ দৰিদ্ৰগ্ৰস্ত অৱস্থা চিত্ৰায়ন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত 'ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘ'ৰ পৰম্পৰাৰ কিছু সাদৃশ্য বহন কৰিছিল। কিন্তু যিটো পৰিয়ালৰ ভাগ্য তেওঁ অন্বেষণ কৰিছিল, সেইটো আছিল তাৰ আগৰ এটা যুগৰ সুবিধাভোগী শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্গত;

গাঁৱলীয়া পুৰোহিত-কবিজনৰ জীৱনলৈ দুৰ্দিন আহিছিল পশ্চিমীয়া শিক্ষা আৰু নগৰীয়াকৰণৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ ফলস্বৰূপে। সেই বস্তু দুটাই শেষত তেওঁৰ পুতেকক আকৰ্ষিত কৰি লৈ গ'ল। যদিও, *পথেৰ পাঁচালীয়ে* বঙলা চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰত যি কৰিছিল তাৰ এটা দশকৰ আগতে *নবান্নয়ো* বঙলা থিয়েটাৰৰ ক্ষেত্ৰত তাকেই কৰিছিল, তুলনাটো তাতকৈ অধিক আগুৱাই নিব পৰা নাযায়। ৰায়ে আৰম্ভণিৰ পৰাই ব্যক্তিগত অধিকাৰৰ অনন্যতাৰ ওপৰত বিশ্বাস কৰিছিল আৰু সমাজবাদী সামূহিকতাৰ হেচাঁৰ লগত সংগ্ৰাম কৰিব লগা হোৱা নাছিল। অপু চিত্ৰত্ৰয়ীৰ পৰা *আগন্তুক* লৈ, তেওঁ ব্যক্তিৰ নৈতিক উন্নতি সাধনক, সৎ লক্ষ্যত উপনীত হ'বৰ বাবে সৎ উপায় অৱলম্বনক, সামাজিক নৱজাগৰণৰ সচাঁৰ কাঠিৰূপে গণ্য কৰিছিল। *ঘৰে-বাইৰে*ত সেইটো অতি পৰিষ্কাৰকৈ বুজোৱা হৈছিল। তেওঁৰ শিক্ষা-গুৰু মাৰ্কস্ নাছিল, আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথ। মাৰ্কস্‌বাদৰ বশৱৰ্তী আদৰ্শ আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় ক্ষমতাৰ সম্পূৰ্ণ এছোৱা কালত তেওঁ তেওঁৰ দ্বাৰা অতি অসৎ বুলি বিবেচিত 'লক্ষ্যই উপায়ৰ ন্যায্যতা নিৰূপণ কৰে' এই মূলমন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে দৃঢ়তাৰে কাম কৰি গৈছিল। তেওঁ *জন অৰণ্য* আৰু *শাখা-প্ৰশাখা* আদি ছবিবোৰত এই কথাটোৰ ওপৰত পুনঃ পুনঃ জোৰ দি আহিছিল, যাতে তেওঁৰ সহানুভূতি কিহৰ প্ৰতি, সেই সম্পৰ্কে কাৰো মনত কোনো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে। তেওঁ সমৰ্থন কৰা এই পৰম্পৰা ৰাজা ৰামমোহন ৰায়েৰে আৰম্ভ হোৱা আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দিনত তুঙ্গত আৰোহণ কৰা বঙ্গীয় নৱজাগৰণ আৰু ব্ৰাহ্ম সমাজ আন্দোলনৰ পৰা আহিছিল। এই উপনিষদীয় একেশ্বৰ-যুক্তিবাদৰ ভেঁটিত ধৰ্মক আধুনিক বিজ্ঞান আৰু পশ্চিমীয়া গণতন্ত্ৰৰ লগত সহঅৱস্থিত কৰাবলৈ উদ্বিগ্ন সংস্কাৰমূলক আন্দোলনটোৰ আদৰ্শ ৰায়ে হৃদয়ঙ্গম কৰি তাক তেওঁৰ চিনেমাত প্ৰকাশ কৰিছিল। আজি তেওঁৰ ব্যক্তিৰ বিকাশৰ ওপৰত থকা আস্থা, তেওঁৰ ব্যক্তিগত নৈতিকতা মাৰ্কস্‌বাদী জগতৰ মুখ্য কাৰ্য্যসূচীৰূপে পৰিলক্ষিত হৈছে।

কেতিয়াবা কেতিয়াবা ৰায়ৰ ছবি সম্পৰ্কত ভাৰতীয় দৰ্শকৰ বিশেষৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি প্ৰকাশ কৰা প্ৰতিক্ৰিয়াতকৈ সামগ্ৰিকতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি প্ৰকাশ কৰা পশ্চিমীয়া প্ৰতিক্ৰিয়া বেছি গ্ৰহণযোগ্য। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ তুলনাত সাহিত্যিক অভিজ্ঞতাৰ দ্বাৰা বেছিকৈ অনুপ্ৰাণিত ৰায়ৰ কৰ্মত স্থানীয় সত্য কেতিয়াবা সন্দেহজনক হ'লেও সাৰ্বজনীন সত্য কিন্তু সদায়ে সন্দেহাতীত। তেওঁৰ ছবিৰ আন্তৰিক আৰু বিনয়ী মানৱ চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণে ততালিকে পশ্চিমীয়া দৰ্শকৰ চিত্ত আকৰ্ষণ কৰে, কিন্তু আমি ভাৰতীয়ই সেইবোৰ প্ৰায়েই বিনাপ্ৰশ্নে মানি লোৱা বস্তু বুলি গণ্য কৰোঁ বা সামাজিক তাৎপৰ্যৰ সন্ধানত ব্যস্ত থাকি তালৈ চকু নিদিওঁ। উদাহৰণ স্বৰূপে, *অশনি সংকেত*ত বহুত ভাৰতীয় দৰ্শকে এটা শক্তিশালী অভিযোগৰ উৎথাপন বিচাৰিছিল; পলিন কায়েলে তাৰ এই উপাদানটোকেই ছবিখনৰ দুৰ্বলতা বুলি অনুভৱ কৰিছিল ঃ "ৰায়ৰ কৰ্মত যিটো বস্তু স্পষ্টকৈ ব্যক্ত কৰা নহয় সেইটোৱেই

আমি মনত ৰাখো, যিটো বস্তু স্পষ্টকৈ কোৱা হয় সেইটো হৈ পৰে ক্ষুদ্র আৰু সাধাৰণ।" সেইদৰে *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্রিক* বহুতে সুনির্মিত কিন্তু যুক্তিহীন বুলি নাকচ কৰিছিল। কিন্তু পশ্চিমীয়া সমালোচকৰ বাবে ছবিখন মানৱীয় সম্পৰ্কৰ এক জটিল অন্বেষণ। সম্ভৱ, আমি তেওঁৰ কৰ্মত "সাধাৰণৰ মাজত অতিকথা' আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ টান পাওঁ আৰু এইটো মানি ল'ব নোৱাৰোঁ যে, "তেওঁ সংকল্পবোৰ সাৰ্থক কৰি তুলিছিল কেৱল কাহিনী সংক্ৰান্ত সংকল্পৰূপেই নহয়, মানৱীয় অভিজ্ঞতাৰ সত্য ৰূপেও" (পলিন কায়েল)।

আচল কথাটো হ'ল, ৰায়ৰ উপাদানবোৰ ভাৰতীয় আৰু বক্তব্যবোৰ মানৱতা সম্পৰ্কীয়। আনন্দ কুমাৰস্বামীয়ে ১৯৪৭ চনত লণ্ডনত ভাৰতীয় স্বাধীনতা দিৱস উদ্‌যাপন উৎসৱত ক'বৰ দ'ৰে "ভাৰতীয় সংস্কৃতি কেৱল ভাৰতীয় হোৱাৰ কাৰণেই আমাৰ বাবে গুৰুত্বপূর্ণ নহয়, কিন্তু এই কাৰণে হে যে ই সংস্কৃতি।" ৰায়ে সকলো মানুহৰ মাজত এনেধৰণৰ একত্ব দেখা পাইছিল। তেওঁ তেওঁলোকক নিৰীক্ষণ কৰিছিল ভাৰতীয় ৰূপে নহয়, নির্দিষ্ট কাম আৰু স্থানৰ জালত বিধৃত মানুহ ৰূপেহে। সম্ভৱতঃ ভাৰতৰ বাহিৰৰ মানুহে সেইখিনিতেই তেওঁৰ লগত একাত্মতা অনুভৱ কৰে, আৰু তেওঁৰ বিশ্বাসৰ প্ৰশান্তিত, এজন বাৰ্গমেন বা ফেলিনিৰ অস্থিৰ অন্বেষণৰ বিপৰীতে, আৱিষ্কাৰ কৰে এটা অনন্যতা। এইটো অতি গুৰুত্বপূর্ণ কথা যে আমি ৰায়ৰ ছবিত এনে এক উপাদান দেখা পাওঁ যিটোৱে দেশীয় সীমা অতিক্ৰম কৰি যায়, আৰু ই আমাৰ পৰা আমি ভাৰতীয় হোৱাৰ বাবেই ৰায়ৰ সঠিক বিচাৰক বুলি দাবী কৰাৰ অধিকাৰ কাঢ়ি নিয়ে।

তথাপি, ছবিবোৰ ঘাইকৈ অঞ্চলটোৰ মানুহৰ বাবেই নিৰ্মাণ কৰা হৈছে ঃ *চাৰুলতা* সাৱধানতাৰে বাচি লোৱা বঙলা সাহিত্য পাঠেৰে ভৰপূৰ; *জন অৰণ্যৰ* এটা গুৰুত্বপূর্ণ মুহূৰ্তত আছে এটা বিশেষভাৱে অৰ্থপূৰ্ণ গান। দুয়োখন ছবিৰ ক্ষেত্ৰত কথাৰ অৰ্থই— যিটোক চাবটাইটেলৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱপৰ নহয়— ছবি দুখনৰ প্ৰভাৱ অতিশয় শক্তিশালী কৰি তোলে। বহুত বিদেশী সমালোচকে (যেনে, ৰবীন উডে অপু চিত্ৰত্ৰয়ীৰ বেলিকা) *অপুৰ সংসাৰত* অপূৰ্বই কিয়নো অপৰ্ণাক তাইৰ হ'ব লগা স্বামীক এজন উন্মাদ বুলি জনাৰ পিছতো বিয়া কৰাব লাগে বা কি কাৰণে নো স্বচ্ছল পৰিবেশত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা তাই সহজভাৱে স্বামীৰ সৈতে চৰম দৰিদ্ৰতা গ্ৰহণ কৰিলে, ভালকৈ বুজিব পৰা নাছিল। উভয় ক্ষেত্ৰতে উপলব্ধিৰ অভাৱ সৃষ্টি হৈছিল সামাজিক আৰু ধৰ্মীয় পৰম্পৰা সম্পৰ্কীয় জ্ঞানৰ অভাৱৰ পৰা। এৰিক ৰ'দে, 'চাইট এণ্ড চাউণ্ড' আলোচনীত কেইটামান দশকৰ আগতে প্ৰকাশ পোৱা তেওঁৰ লেখাত, অপু চিত্ৰত্ৰয়ীয়ে ৰায়ক এজন কমিউনিষ্ট বুলি চিনাক্ত কৰিছিল নেকি বুলি প্ৰকাশ কৰা সন্দেহে কলিকতাৰ বহুতক হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছিল।

বিশেষকৈ যি পৰম্পৰাত সুন্দৰক সৎ আৰু সত্যৰ সমপৰ্য়ায়ৰ বুলি বিবেচিত হয়,

তাত নন্দনতত্ত্বৰ লগত সমাজ-বিজ্ঞানৰ সম্পৰ্কই এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। এই বস্তুটোৱে ভাৰতীয় সমালোচকসকলৰ ওপৰত এটা কৰ্তব্য আৰোপ কৰিছে, যিটো তেওঁলোকে এতিয়ালৈকে পালন কৰা নাই। পূৰ্বতে, *পথেৰ পাঁচালীৰ* পঁচিছ বছৰীয়া কাল সম্পূৰ্ণ হোৱা উপলক্ষে তেওঁৰ কৰ্মাৱলীৰ এটা পৰ্য্যালোচনা আগবঢ়াবলৈ জনোৱা অনুৰোধৰ ফলশ্ৰুতি এইখন, আচৰিত হ'বলগীয়াভাৱে, এজন ভাৰতীয়ই লিখা সেই বিষয়ত প্ৰথম পুথি আছিল। এই সংশোধিত সংস্কৰণটোত তেওঁৰ শেহতীয়া কাৰ্যাৱলী সম্পৰ্কীয় বিৱৰণৰ অৰ্ন্তভুক্তি আৰু ছবিবোৰত আৰু সিবোৰৰ পশ্চাদভূমিৰ আলোচনাত নতুন নতুন দিশৰ সংযোজন কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

চিদানন্দ দাসগুপ্ত

বঙ্গীয় নৱজাগৰণ আৰু ৰাবীন্দ্ৰিক সংযোজন

ভাৰতত ইংৰাজ শাসনৰ অধিকাংশ কাল কলিকতা ভাৰত সাম্ৰাজ্যৰ ৰাজধানী আছিল। ১৭৭৩ চনৰ ৰেগুলেটিং এক্ট আৰু ১৭৮৪ চনৰ পিটচ্ ইণ্ডিয়া এক্ট- এই আইন দুখনে মাদ্ৰাজ আৰু বোম্বাইক বঙ্গৰ তলতীয়া কৰিবলৈ আৰু কলিকতাৰ পৰা এজন গৱৰ্ণৰ জেনেৰেলৰ দ্বাৰা ইংৰাজ অধিকৃত ভাৰতৰ শাসন প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ নিৰ্দেশনামা জাৰি কৰিছিল, যদিও তাৰ "কলঘৰ" প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল ১৬৯০ চনত, অৰ্থাৎ মাদ্ৰাজতকৈ পঞ্চাছ বছৰ আৰু বোম্বাইতকৈ যোল্ল বছৰৰ পিছত।

ৰাজকীয় শক্তিৰ কেন্দ্ৰস্থলৰ সান্নিধ্যৰ ফলস্বৰূপে বঙালীসকলে আন কিছুমান সুবিধাৰ উপৰিও পশ্চিমীয়া ধ্যান-ধাৰণা আৰু প্ৰভাৱৰ সান্নিধ্যলৈ অহাৰ সুবিধা পাইছিল। বৈষয়িক বস্তু সংক্ৰান্ত লেন-দেন সত্বেও, বিদেশীক সকলো সময়ত অন্তৰৰ বাহিৰত স্থান দি অহা সভ্যতাটোৱে সাৰপাই উঠি বিদেশী ধ্যান-ধাৰণাই নিজৰ অন্তৰ্মুখী আধ্যাত্মিকতাক জনোৱা প্ৰত্যাহ্বানটো লক্ষ্য কৰিলে। সাম্য, ধৰ্ম নিৰপেক্ষ জাতীয়তাবাদ, ৰাজনৈতিক গণতন্ত্ৰ, নাৰীমুক্তি আদিৰ ধাৰণাসমূহে জাতিভেদ প্ৰথাযুক্ত আৰু কঠোৰভাৱে স্তৰীভূত সমাজখনত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ ইংৰাজী ভাষাৰ যোগেদি এটা সুৰুঙা বিচাৰি পালে। বৈষয়িক সাফল্যৰ বাবে শাসনকৰ্তাৰ ভাষা অধ্যয়ন কৰাৰ প্ৰয়োজনে দেখা দিলে, মোগলৰ শাসন কালত ঠিক যেনেকৈ প্ৰয়োজন হৈছিল পাৰ্চী আৰু আৰবী ভাষা শিকাৰ। গোড়াপন্থীসকলেও তাৰ দ্বাৰা যে ভৱিষ্যতে ভাৰতীয় সমাজ ক্ষতিগ্ৰস্ত নহ'ব তাৰ কোনো সন্দেহ নেৰাখি ইংৰাজী ভাষা গ্ৰহণ কৰিলে। প্ৰশ্ন উঠিলঃ "ইংৰাজ জাতিৰ সাফল্যৰ মূল কাৰণটো নো ক'ত লুকাই আছে?" সেই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰিবলগীয়া হ'ল ইংৰাজী সাহিত্য, ইতিহাস আৰু পশ্চিমীয়া বিজ্ঞানৰ মাজত। যিবোৰ গুণে ইংৰাজ জাতিক মহান কৰি তুলিছিল, তাৰ কিছু অংশ ভাৰতীয় সমাজৰ আয়ত্তাধীন কৰিবৰ বাবে এক প্ৰকাৰৰ সংযোজনৰ অনুসন্ধান অৱশ্যম্ভাৱী হৈ পৰিল।

এই সন্ধানৰ পথ প্ৰদৰ্শক আছিল ৰাজা ৰামমোহন ৰায় (১৭৭২-১৮৩৩), যিজনক "আধুনিক ভাৰতৰ জনক" তুল্য বুলি অভিহিত কৰা হয়। সংস্কৃত, পাৰ্চী, গ্ৰীক আৰু লেটিন ভাষাৰ পণ্ডিত ৰাজা সেই কালৰ হিন্দু সমাজৰ সংস্কাৰ সাধনৰ প্ৰখ্যাত মুখপাত্ৰ হৈ পৰিছিল। পশ্চিমৰ লগত তেওঁৰ সংস্পৰ্শ ইমান নিবিড় আছিল, আৰু ঐক্যৰ ধাৰণাবোৰে তেওঁক

ইমান অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল যে, ১৮৩০ চনত তেওঁ ফৰাচী বিপ্লৱ পালন উপলক্ষে এক ৰাজহুৱা ভোজ-মেলৰ আয়োজন কৰিছিল, স্বদেশৰ মানুহৰ নাগৰিক অধিকাৰৰ হকে মাত মাতিবলৈ তেওঁ দেশৰ ভিতৰৰ প্ৰথম ভাৰতীয় বাতৰিকাকতখনো প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। ৰাজা ৰামমোহন ৰায়ে পৰম্পৰাগত শিক্ষাৰ সলনি ভাৰতীয়সকলৰ কাৰণে পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰ পোষকতা কৰিছিল, নাৰী মুক্তিৰ সপক্ষে আৰু সতীদাহ প্ৰথা, কন্যা সন্তান হত্যা আৰু দাসত্ব আদি কুসংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে চলোৱা আন্দোলনতকৈ পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰ প্ৰসাৰৰ কাৰণে তেওঁ চলোৱা এই প্ৰচেষ্টা বেছি সুদূৰ-প্ৰসাৰী আছিল।

ৰামমোহন ৰায়ে তৎকালীন গৱৰ্ণৰ জেনেৰেল লৰ্ড আৰ্মহাৰ্ষ্টৰ আগত হিন্দু পণ্ডিতসকলৰ তলত এটা সংস্কৃত বিদ্যালয় স্থাপন কৰাৰ বাবে চৰকাৰে লোৱা প্ৰস্তাৱৰ ঘোৰ বিৰোধিতা কৰিছিল। ফ্ৰান্সিছ বেকনৰ লিখনিবোৰ আৰু সেইবোৰে ইউৰোপীয় সমাজত পেলোৱা প্ৰভাৱৰ কথা উনুকিয়াই তেওঁ, পূৰ্বাপৰ শিক্ষকসকলৰ অৰ্থহীন সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্মতা, বৈয়াকৰণিক লালিত্য আৰু প্ৰায় অকাৰ্যকৰী বিমূৰ্ত বস্তুৰ আঁহফলা বিচাৰৰ সমালোচনা কৰিছিল। তেওঁৰ পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰ সপক্ষে চলোৱা ওকালতি ১৮১৭ চনত হিন্দু কলেজৰ স্থাপন আৰু তাৰ যোগেদি প্ৰৱৰ্তন কৰা পশ্চিমীয়া সাহিত্য, ইতিহাস আৰু বিজ্ঞানৰ পদ্ধতিমূলক অধ্যয়নৰ সহায়ক আছিল। আন "ইউৰেচিয়ান" সকলৰ বিপৰীতে নিজক সগৰ্বে এজন ভাৰতীয় বুলি দাবী কৰা অৰ্দ্ধপৰ্টুগীজ উগ্ৰ-বিপ্লৱী হেনৰি ডেৰজিঅ'ৰ পৰিচালনাত কলেজখন যুক্তিবাদৰ প্ৰচাৰ আৰু ভাৰতীয় সমাজ-সংস্কাৰ সাধনৰ এটা সৃষ্টিক্ষম শক্তিকেন্দ্ৰত পৰিণত হৈছিল। "এজন ভাৰতীয় গ্ৰন্থ বিক্ৰেতাই তেওঁৰ হাতত পৰা টম পেইনৰ 'যুক্তিৰ যুগ' নামৰ (Age of Reason) কিতাপখনৰ ১০০ খন খনে এটকা দামত বিক্ৰী কৰাৰ বাবে বিজ্ঞাপন প্ৰচাৰ কৰিছিল, কিন্তু 'হিন্দু কলেজ'ৰ ছাত্ৰসকলৰ মাজত কিতাপখনৰ চাহিদা ইমান বেছি বৃদ্ধি পালে যে সেইখন খনে পাঁচ টকাত বিক্ৰী হ'ল।"

মেকলেই ভাৰতত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰচলন অনুমোদন কৰাৰ উদ্দেশ্য আছিল "এনে এটা শ্ৰেণীৰ লোকৰ সৃষ্টি কৰা যিসকল ৰক্ত আৰু বৰ্ণৰ ফালৰ পৰা ভাৰতীয়, কিন্তু ৰুচিবোধ, বিচাৰ, নৈতিকতাবোধ আৰু বুদ্ধিমত্তাৰ ক্ষেত্ৰত ইংৰাজ।" তেওঁৰ পৰামৰ্শবোৰ গৃহীত আৰু আনুষ্ঠানিকভাৱে ৰূপায়িত হৈছিল 'লৰ্ড হাৰ্ডিঞ্জৰ ১৮৪০ অক্টোবৰ ১০ তাৰিখৰ শিক্ষা সংক্ৰান্ত প্ৰেৰিত পত্ৰ' (Lord Hardinge's Educational Despatch of 10 October, 1884) ৰ যোগেদি। মেকলে আৰু হাৰ্ডিঞ্জে, তেওঁলোকে যে ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ ভেঁটি ৰচনা কৰিছিল তাৰ গম পোৱাই নাছিল।

হিন্দু কলেজৰ প্ৰাক্তন ছাত্ৰৰ এটা মৌলিক নিদৰ্শন আছিল মাইকেল মধুসূদন দত্ত (১৮২৪-৭৩), যাৰ অশান্ত জীৱনে এশ বছৰৰ অধিক কাল ধৰি পশ্চিমীয়া দৃষ্টিভঙ্গীৰে ভাৰতবৰ্ষক বুজিবলৈ চলোৱা চেষ্টাৰ এটা আৰ্হি দাঙি ধৰিছিল। হিন্দু কলেজৰ "উজ্জ্বলতম তাৰকা" মাইকেলে পশ্চিমক সম্পূৰ্ণৰূপে সাবটি ল'বলৈ গৈছিল। তেওঁ সুৰাপান কৰিছিল,

গোমাংস ভক্ষণ আৰু খৃষ্টান ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰাৰ লগত অগা পিছাকৈ দুগৰাকী ইউৰোপীয় মহিলাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু বিলাতলৈ গৈ তাত ইংৰাজী ভাষাৰ এজন কবি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ কথা ভাবিছিল। তেওঁ যিবোৰ কাম কৰিছিল, তাৰ সৰহভাগেই সেই কালছোৱাৰ বাবে আদৰ্শনীয় আছিল, যদিও খুব কমসংখ্যক লোকহে সিমান আবেগপ্ৰৱণতাৰে ইমান দূৰলৈ আগবাঢ়িব পাৰিছিল। তেওঁ তেওঁৰ অসংখ্য কবিতাত কামনা কৰিছিল "এলবিয়নৰ সুদূৰ উপকূল — যশ অথবা এক অজ্ঞাত মৃত্যুৰ।" তেওঁৰ দ্বিতীয় চনেট *ভবিতব্যৰ চনেট* তঃ

এটা বিমৰ্ষ বন্দী বিহঙ্গমৰ দৰে মই হুমুনিয়াহ কাঢ়োঁ এই দেশ এৰি যাবলৈ, যদিও এইক্ষন মোৰেই দেশ; ইয়াৰ সেউজীয়া সাজ পৰিহিত পথাৰ, ৰঙিয়াল ফুল, নিৰ্মল আকাশ অতি সুন্দৰ যদিও, মোৰ বাবে অৰ্থহীন।
কাৰণ মই সপোন দেখিছোঁ অধিক উজ্জ্বল মুক্ত পৰিবেশৰ, য'ত বিৰাজ কৰে সততাই
আৰু স্বৰ্গীয় স্বাধীনতাই নিমাখিত জনকো সুখী কৰে-
চকুৰে কষ্ট পায় চাবলৈ মানুহে আঁঠু লোৱা
মলিয়ন স্বাৰ্থৰ আগতঃ- পৰিবেশ, য'ত বাচি থাকে বিজ্ঞান
আৰু প্ৰতিভাই পায় তাৰ প্ৰাপ্য পুৰস্কাৰ, প্ৰকৃতিৰ ৰূপ অপৰূপ ঃ
সেই সুন্দৰ পৰিবেশৰ বাবে মই হুমুনিয়াহ কাঢ়োঁ,
তাত মোক বাচি থাকিবলৈ আৰু মৰিবলৈ দিয়া।

— খিদিৰপুৰ, ১৮৪২

যি সুন্দৰ পৰিবেশৰ বাবে তেওঁ হুমুনিয়াহ কাঢ়িছিল, সেই পৰিবেশত তেওঁ প্ৰায় মৰিবলৈ ওলাইছিল। বিদেশত আৰ্থিক অভাৱে সৃষ্টি কৰা কঠোৰ সংকটৰ সন্মুখীন হোৱা সময়ত তাৰ পৰা তেওঁক উদ্ধাৰ কৰিছিল সংস্কৃত পণ্ডিত ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰে। অতিশয় অভিভূত হৈ, মাইকেলে বঙলাত চনেট লিখিবলৈ ল'লে, আৰু স্বদেশলৈ ঘূৰি অহাৰ পিছত মুক্ত ছন্দত মহাকাব্য লিখি তাক, চনেটৰ দৰেই, প্ৰথম বাৰৰ বাবে নিজৰ মাতৃভাষাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে। তেওঁৰ আৰম্ভণি কালৰ কিছুমান চনেটত কৰুণভাৱে উচ্চাৰিত হৈছিল মাতৃভাষা আৰু দেশক পুনৰাৱিষ্কাৰ কৰাৰ আনন্দ, যিটো বস্তু তেওঁ কোনোকালে পুনৰায় পৰিহাৰ কৰা নাছিল।

মাইকেলৰ বিপৰীত মেৰুত অৱস্থান কৰিছিল পণ্ডিত ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰে। সৰ্বদা চুৰিয়া আৰু চাদৰ পৰিহিত, বিনয়ী সংস্কৃত পণ্ডিত বিদ্যাসাগৰৰ মন পশ্চিমীয়া মানুহৰ স্বাধীনতা, ব্যক্তিত্ব আৰু যুক্তিবাদিতাৰ দ্বাৰা আকৰ্ষিত হৈছিল। তেওঁৰ বিধবা বিবাহৰ সপক্ষে চলোৱা জীৱন জোৰা সংগ্ৰাম যুক্তিবাদীসকলৰ বাবে আছিল ৰঙ্গভূমিত ষাড় গৰুৰ সন্মুখত

দাঙি ধৰা ৰঙা কাপোৰ টুকুৰাৰ দৰে; সেই ধাৰণাটো ইমান ব্যাপক আছিল যে সি তেওঁৰ বঙলা সাহিত্যলৈ আৰু ভাৰতীয় আৰু পশ্চিমীয়া সংস্কৃতিৰ মাজত সমন্বয় সাধনৰ ক্ষেত্ৰলৈ আগবঢ়োৱা বৰঙণিবোৰ জনসাধাৰণৰ চকুৰ আঁৰ কৰি ৰাখিছিল।

মাইকেল মধুসূদনৰ সমসাময়িক, 'হিন্দু কলেজ'ৰ প্ৰাক্তন ছাত্ৰ ৰাজনাৰায়ণ বসু আছিল সেইজন ব্যক্তি, যি 'ইয়ঙ বেঙ্গল'ৰ পৰ্যায় অতিক্ৰম কৰি এই সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছিল ঃ

> "হিন্দুসকলে নিজৰ অতীতক ইমান দূৰলৈকে পাহৰি গৈছিল যে তেওঁলোকৰ সংস্কৃতিৰ ইতিহাসত যে যুক্তিবাদী চিন্তা আৰু সামাজিক আৰু ব্যক্তিগত স্বাধীনতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ অভাৱ নাছিল, সেইটো তেওঁলোকৰ চিন্তাৰ অগোচৰ আছিল।"

পশ্চিমৰ সমৰ্থনকাৰীসকলৰ কাম-কাজবোৰৰ আতিশয্যৰ অভিজ্ঞতা নোহোৱাকৈ তেওঁ যে সেই সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছিল সেইটো সন্দেহজনক।

১৭৯৫ চনত গেৰাচিম লে'বেডেফ নামৰ এজন ৰুছীয় লোকে 'বেঙ্গলী থিয়েটাৰ' স্থাপন কৰি ভাৰতত পশ্চিমীয়া নাট্য-কলা প্ৰচলন কৰাৰ বাবে এটা সাহসী প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। লে'বেডেফৰ কালছোৱাত বিশেষ সাফল্য লাভ কৰিব পৰা নাছিল যদিও, ই কেইটামান দশকৰ ভিতৰত কলিকতাত ধ্ৰুপদী বা লোক-নাট্যৰ আৰ্হিৰ পৰিৱৰ্তে পশ্চিমীয়া আৰ্হিৰ ব্যৱসায়ী নাট্যশালাৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত বাটকটীয়াৰ ভূমিকা লৈছিল। ১৮৫৪ চনত, যেতিয়া ৰামনাৰায়ণ তৰ্কৰত্নই প্ৰথম বঙলা নাটখন ৰচনা কৰিছিল, সেইখন আছিল ব্ৰাহ্মণ সকলৰ বিবাহ পদ্ধতিৰ এখন প্ৰহসন।

এইদৰে, উনৈছ শতিকাৰ বঙ্গদেশত পশ্চিমীয়া চিন্তা উদ্দীপক বস্তুবোৰৰ আহ্বানক্ৰমে আৰু ভাষিক প্ৰয়োজনীয়তাৰ উপলক্ষলৈ —কিন্তু কৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ অধিক দূৰলৈ সম্প্ৰসাৰিত হোৱা — বঙ্গীয় নৱজাগৰণ নামে জনাজাত আলোড়নটো পৰিস্ফুট হৈছিল।

ভাৰতৰ আন ঠাইতো একেটা আৰ্হি বিকশিত হৈছিল। বিদ্যাসাগৰৰ দৰে, বেহৰাম মালাবাৰি, নৰ্মাদ আৰু আন বহুতে আন্দোলন কৰিছিল বিধৱা বিবাহৰ হকে; ডি কে কাৰভে দয়ানদ, একনাথ ৰানাদে আৰু আন বহুতে আন্দোলন কৰিছিল মহিলাৰ শিক্ষা লাভৰ ক্ষেত্ৰত সমান প্ৰৱেশাধিকাৰৰ হকে। *আৰ্যসমাজে* হিন্দু ৰক্ষণশীলতাৰ মাজত থাকি, পশ্চিমীয়া ধ্যান-ধাৰণাৰ প্ৰতি বৰ বেচি আগ্ৰহী নহৈয়ো, ধৰ্মক পুনৰসঞ্জীৱিত কৰা আৰু সময়ৰ লগত ৰজিতা খুৱাই লোৱাৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনুভৱ কৰিছিল। ১৮৭৪ চনত গুজৰাটী ব্ৰাহ্মণ স্বামী দয়ানন্দই প্ৰতিষ্ঠা কৰা এই সংঘটোৱে জাতিভেদ, মূৰ্তিপূজা, বহু বিবাহ, বিধৱাক নিঃসঙ্গ কৰা প্ৰথা প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। ইয়াৰ আক্ৰমণাত্মক মৌলবাদে আন ধৰ্মৰ প্ৰতি কিছু অসহিষ্ণু হৈয়ো প্ৰগতিৰ শক্তি প্ৰদান কৰিছিল, বিশেষকৈ পঞ্জাৱত। মহাৰাষ্ট্ৰত *ব্ৰাহ্ম* আৰু *আৰ্য সমাজ* আন্দোলন দুটাৰ মাজৰ পাৰ্থক্য প্ৰকাশ পাইছিল গোপাল কৃষ্ণ গোখলেৰ

উদাৰতাবাদ আৰু বাল গঙ্গাধৰ তিলকৰ হিন্দু ৰণস্পৃহাৰ বিপৰীতমুখিতাত। বহুত বঙালী নেতাৰ দৰে গোখলে আছিল গ্লেডষ্টোনৰ লেখীয়া এজন উদাৰবাদী, মনোভঙ্গীৰ ক্ষেত্ৰত যুক্তিবাদী আৰু কাৰ্যক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ লগত সংযোজিত পশ্চিমীয়া ধ্যান-ধাৰণাৰে প্ৰভাৱিত সংস্কাৰবাদী।

সম্ভ্ৰান্ত ঠাকুৰ বংশৰ এটা আন্তৰ্জাতিক সচেতনতা আছিল। বৰ্তমান শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ কালত ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ লোকসকলে কাউন্ট অকাকুৰাক কলিকতা ভ্ৰমণৰ বাবে আমন্ত্ৰণ কৰিছিল; গগনেন্দ্ৰ নাথ ঠাকুৰে অকাকুৰাৰ *বিজুইট্‌চেন* শৈলীৰ জাপানী ৰঙীন চিত্ৰ-কলাৰ সমৰ্থনকৰ্তা টাইকান আৰু হিশ্বিদাৰ লগত যোগাযোগ ৰাখিছিল। গগনেন্দ্ৰ নাথৰ কৰ্মত এই যোগাযোগৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ঘটিছিল; জ্যোতিৰীন্দ্ৰনাথে মলিয়াৰৰ নাটকবোৰ ফৰাচীৰ পৰা বঙলালৈ অনুবাদ কৰিছিল, প্ৰতিকৃতি পেইন্টিং কৰি উইলিয়াম ৰাথনষ্টাইনৰ প্ৰশংসা অৰ্জন কৰিছিল; তদুপৰি তেওঁ আছিল ভাৰতৰ প্ৰথম জাহাজ নিৰ্মাণ কৰা কোম্পানিটোৰ প্ৰতিষ্ঠাপক। জাৰ্মেনিত *বাউহাউচ* গোষ্ঠী গঠন হোৱাৰ দুবছৰৰ পিছত ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ লোক সকলে ১৯২১ চনত কলিকতাত *বাউহাউচ*ৰ প্ৰদৰ্শনী এখন অনুষ্ঠিত কৰিছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথে (১৮৬১-১৯৪১) সমগ্ৰ বিশ্ব ভ্ৰমণ কৰিছিল আৰু তেওঁৰ সুদীৰ্ঘ জীৱন কালছোৱাত বিভিন্ন দেশৰ অসংখ্য লেখক, শিল্পী আৰু পণ্ডিতৰ লগত ব্যক্তিগত যোগাযোগ ৰাখিছিল। বিদেশী শাসনৰ আইনৰ বিভিন্ন বাধা আৰু তৎকালীন যোগাযোগৰ মন্থৰ গতি সত্ত্বেও ঠাকুৰ বংশৰ লোকসকলে সমগ্ৰ বিশ্বক তেওঁলোকৰ সকলো কাম্য বস্তুৰ ভাণ্ডাৰ বুলি বিবেচনা কৰিছিল। আন্তৰ্জাতিক সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত সামান্য কিবা এটা ঘটিলেও তেওঁলোকে নজনাকৈ আৰু তাৰ সংস্পৰ্শলৈ নহাকৈ থকা নাছিল। তাৰ লগত জড়িত কৰা হৈছিল এটা সৰ্বভাৰতীয় চেতনা। ৰবীন্দ্ৰনাথে দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ একাংশ শিল্পী, সঙ্গীতজ্ঞ আৰু সাহিত্যিকক আকৃষ্ট কৰিছিল; তেওঁৰ গানত মুক্ত মনে কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ কিছুমান সুৰ আৰু শৈলী প্ৰয়োগ কৰিছিল। জ্যোতিৰীন্দ্ৰনাথে মাৰাঠী ভাষাৰ পৰা যেনেকৈ অনুবাদ কৰিছিল তেনেকৈ ফৰাচী ভাষাৰ পৰাও কৰিছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বিশ্ববিদ্যালয়ত যেনেকৈ 'হিন্দী ভৱন' আছিল ঠিক তেনেকৈ 'চীনা ভৱন'ও আছিল। কবিজনে সমগ্ৰ দেশ আৰু সমগ্ৰ বিশ্ব ভ্ৰমণ কৰিছিল।

ভাৰতীয় আৰু বঙ্গবাসী উভয়েই ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ লোকসকলৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল, পশ্চিমীয়া বতাহে তেওঁলোকক ধৰাশায়ী কৰিব পৰা নাছিল। সম্ভৱ মাইকেল মধুসূদনৰ অভিজ্ঞতাই তেওঁলোকৰ মনত গভীৰ সাঁচ পেলাইছিল বাবেই সেইটো ঘটিছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কিছুমান গান দৰাচলতে বৈষ্ণৱী ৰসেৰে এনেভাৱে সিক্ত যে, ইংৰাজী অনুবাদৰ যোগেদি সেইবোৰ বুজিবলৈ টান; তেওঁৰ কাব্য-ৰচনা সংস্কৃত বাক্যালঙ্কাৰেৰে ইমান বেছি ভাৰাক্ৰান্ত যে ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ মৌলিক জ্ঞান অবিহনে তাৰ পূৰ্ণ ৰসোপলব্ধি সম্ভৱপৰ নহয়। গগনেন্দ্ৰনাথ ১৯০৭ চনৰ প্ৰতিষ্ঠিত 'ইণ্ডিয়ান ছচাইটি ফৰ অৰিয়েন্টেল আৰ্টচ্'ৰ চালিকা শক্তি আছিল।

তেওঁৰ সমৰ্থনক্ৰমেই লৰ্ড কাৰমাইকেলে বঙ্গদেশৰ হস্তশিল্পক বিলুপ্তিৰ পৰা বচাই ৰাখিবৰ বাবে 'বেঙ্গল হ'ম ইণ্ডাষ্ট্ৰিজ্ এছোচিয়েচন্' লৈ চৰকাৰী আৰ্থিক সাহায্য আগ বঢ়াইছিল। অপেৰা, পেইন্টিং বা হস্তশিল্প, থিয়েটাৰ বা কৃষিপদ্ধতি বা অভ্যন্তৰৰ সাজ-সজ্জা, সঙ্গীত বা পুথি প্ৰকাশন বা সাজ-পাৰৰ ধৰণ, শিশু-সাহিত্য বা শিক্ষা সংস্কাৰ বা সামাজিক আচৰণ, যি কোনো ক্ষেত্ৰতে ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ বিভিন্ন ব্যক্তিয়ে, বিশেষকৈ ৰবীন্দ্ৰনাথে, এটা সংহতিপূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ বিভিন্ন দিশৰ আৰ্হি প্ৰস্তুত কৰিবলৈ চেষ্টা চলাইছিল- সেয়া আছিল প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ এটা সংযোজনৰ সৃষ্ট বস্তু।

মাৰ্কস্‌বাদী সমালোচকসকলে ঊনৈছ শতিকাৰ ভাৰতত সংঘটিত পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰসঙ্গত নৱজাগৰণ (Renaissance) শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ অবান্তৰ বুলি উৰাই দিছিল, কিয়নো, সেইটো আছিল মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মাজত আবদ্ধ, আৰু সেয়ে, সি ইউৰোপীয় 'নৱজাগৰণ'ৰ দৰে সামন্তবাদৰ পৰা পুঁজিবাদৰ বিৱৰ্তনৰ যোগেদি সমাজৰ শ্ৰেণী গাঁথনিৰ পৰিৱৰ্তন আনিব পৰা নাছিল। তথাপিও , সত্যজিৎ ৰায়ে *জলসাঘৰ*ৰ জমিদাৰ জনৰ পৰিৱৰ্তন সেই ধাৰণাৰ দৃষ্টি-কোণৰ পৰাই নিৰীক্ষণ কৰিছিল। আজি এইটো এটা তৰ্কৰ বিষয় হ'ব পাৰে যে মাৰ্কস্‌বাদীসকলে নৱজাগৰণ শব্দটোৰ দুই প্ৰকাৰৰ ব্যৱহাৰৰ কথা ক'বলৈ গৈ কিছু পৰিমাণে সংৰক্ষণশীলতাৰ আশ্ৰয় লৈছিল, কিয়নো শব্দটো এদনীয়াকৈ পশ্চিমীয়া সংজ্ঞাৰে ব্যাখ্যা কৰাৰ কোনো কাৰণ থাকিব নোৱাৰে। বঙ্গীয় (ভাৰতীয়) নৱজাগৰণৰ ধাৰণাটো নাকচ কৰাৰ আন এটা কাৰণ এইটো আছিল বুলি কোৱা হয় যে, সতীদাহ প্ৰথা, বিধবা বিবাহৰ নিষেধাজ্ঞা আদিৰ দৰে হিন্দু অন্ধবিশ্বাসবোৰে সাধাৰণ মানুহক প্ৰভাৱিত কৰা নাছিল। সেই ধাৰণাটোৰেই বৈধতা যে প্ৰত্যাহ্বানৰ সন্মুখীন হ'ব লগীয়া, সেই সত্যটোৰ উপৰিও, ১৯৮১ চনত প্ৰেমচান্দৰ কাহিনীৰ আধাৰত নিৰ্মিত ৰায়ৰ *সদগতি* ছবিখনে, সমাজৰ নিম্নতম স্তৰৰ জাতিচ্যুত লোকসকলো যে হিন্দু ধৰ্মৰ নীতি নিয়মৰ বান্ধোনৰ পৰা মুক্ত নাছিল তাক দেখুৱাইছিল। জাতিভেদ প্ৰথাৰ আকোৰগোজালিয়ে সৃষ্টি কৰা দাসত্ব প্ৰথা দূৰ কৰাৰ এলানি কাম আৰম্ভ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনটোৱে হিন্দু ধৰ্মৰ পৰম্পৰাগত অন্ধবিশ্বাসৰ প্ৰতি জনোৱা প্ৰত্যাহ্বান অৰ্থপূৰ্ণ আছিল। ভাৰতীয় নৱজাগৰণে এটা প্ৰগতিমুখী মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ জন্ম দিছিল, যি শ্ৰেণীটোৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল জনতাৰ মুক্তি আন্দোলনৰ সূচনা কৰা মাৰ্কস্‌বাদী নেতাসকল। *কাঞ্চনজংঘা*ৰ ইংৰাজ চৰকাৰৰ উপাধিপ্ৰাপ্ত সংকীৰ্ণমনা ব্যক্তিজন উচ্চ-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ এটা উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন, যি তেওঁৰ বিৰুদ্ধে ৰণক্ষেত্ৰত নমোৱা ইংৰাজ অধিৰাজত্বৰ অনুগতসকলৰ পৰা দূৰত্ব ৰক্ষা কৰি চলা যুৱকজনৰ বিপৰীতে পৰিৱৰ্তনৰ বিৰোধিতা কৰিছিল।

তিলক আৰু গোখলেৰ চিৰকলীয়া বিপৰীতধৰ্মিতাৰ ভিতৰত, অৱশেষত, গোখলেৰ যুক্তিযুক্ত উদাৰতাবাদে জয়লাভ কৰিলে; স্বাধীন ভাৰতত প্ৰাপ্তবয়স্কৰ ভোটাধিকাৰ, ধৰ্মীয় সহনশীলতা, নাৰীৰ বাবে সমমৰ্যাদা আৰু বিজ্ঞান আৰু উদ্যোগৰ ওপৰত গুৰুত্ব প্ৰদানৰ

মূলমন্ত্ৰবোৰ আছিল ঘাইকৈ পূৱ-পশ্চিমৰ এটা সংযোজনাৰ পৰিণতি। হাতত চুটি বেত লৈ লণ্ডন চহৰত ঘূৰা-ঘূৰি কৰা মহাত্মা গান্ধী— যাৰ মনত একমাত্ৰ আক্ষেপ আছিল যে তেওঁ বলনাচ নচাৰ যোগ্যতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে— ৰূপান্তৰিত হ'ল আধা নাঙঠ ৰাজনৈতিক ফকিৰলৈ। নেহৰুৱে মেকলেৰ কল্পনাৰ ক'লা ইংৰাজৰ ৰূপ ল'লে, যদিও কেইটামান চকুত পৰা বাহ্যিক গুণৰ ক্ষেত্ৰত হে; তেওঁ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সাংস্কৃতিক সংজ্ঞাবোৰ গান্ধীৰ সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি থকা দায়িত্ববোধৰ মাজেৰে সজাই এটা সংহত ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ ৰূপৰেখা অঙ্কন কৰিলে।

এটা "চকুৰে মনিব নোৱাৰা সংখ্যালঘু"ৰ পৰা আংশিকভাৱে ইংৰাজ সৃষ্ট ন-চহকী আৰু আংশিকভাৱে পৰম্পৰাগত ব্যৱসায়সমূহৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা, লৰ্ড ডাফৰিনৰ দিনৰ ভাৰতীয় মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটো, স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৰ কালছোৱাৰে এটা উমৈহতীয়া মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰ সম্পন্ন বৃহৎ সৰ্বভাৰতীয় সম্প্ৰদায়লৈ বিকশিত হ'ল। প্ৰাক আৰু উত্তৰ-স্বাধীনতা কালত উৰ্দ্ধতম নেতৃত্ব বহন কৰা তাৰ সৰ্বাধিক প্ৰতিপত্তিশালী গোটটো পশ্চিমীয়া সংস্কৃতিৰ দ্বাৰা অতিকৈ প্ৰভাৱিত আছিল; সাজ-পাৰৰ ক্ষেত্ৰত নহয়, চিন্তা জগতৰ গভীৰতা, পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতাৰ মাজত চলা বিৰোধৰ নিষ্পত্তিকৰণ, আৰু তাৰ এটাই আনটোক সমৃদ্ধ কৰাৰ সাফল্য অৰ্জনৰ ক্ষেত্ৰতহে। ডেৰশ বছৰৰো অধিক কালৰ বাবে ভাৰতীয় প্ৰগতি আছিল প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ সজ্ঞান প্ৰচেষ্টাপ্ৰসূত এক মিশ্ৰণৰ পৰিণতি। এই মিশ্ৰণ এবাৰতে সকলোৰে বাবে সৃষ্টি হোৱা নাছিল; প্ৰত্যেকেই নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য বিশেষ প্ৰকাৰৰ মিশ্ৰণ বিচাৰি ল'ব লগীয়া হৈছিল। মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ গোট দুটাৰ পৰস্পৰ বিৰোধিতাৰ ধামখুমীয়াত পৰি, বিশেষকৈ শিল্পী আৰু বুদ্ধিজীৱীয়ে, আত্ম-পৰিচয়ৰ কষ্টকৰ সন্ধানত প্ৰবৃত্ত হ'ব লগা হ'ল। স্বাধীনতাৰ তিনিটা দশকতকৈ অধিক কালৰ পিছত, আজিও আত্ম-পৰিচয়ৰ সমস্যাই মধ্যবিত্ত আৰু উদীয়মান নতুন শ্ৰেণীৰ লোকৰ মনত প্ৰতিক্ৰিয়া কৰি আছে। কলাৰ তুলনাত, আন কোনো ক্ষেত্ৰত এই সমস্যাটো অধিক প্ৰকট হোৱা নাই; পশ্চিমৰ পৰা আমদানি হোৱা ন-চহকী কলা চিনেমাৰ তুলনাত আন কোনো কলাৰ ক্ষেত্ৰত ই অধিক স্পষ্টকৈ ধৰা পৰা নাই। □

আত্ম-পৰিচয়ৰ সমস্যা

স্বামী বিবেকানন্দ (১৮৬৩-১৯০২)ৰ মহান অন্তৰৰ পৰা নিৰ্গত এযাৰ শক্তিশালী বাণীয়ে উঠি অহা নৱ-শিক্ষিত, সুবিধাভোগী ভাৰতীয়সকলক উন্নত শিৰে প্ৰতিজন অশিক্ষিত,দুখীয়া আৰু দুৰ্ভগীয়া দেশবাসীক নিজৰ ভ্ৰাতৃ বুলি ঘোষণা কৰিবলৈ আহ্বান জনাইছিল।

এই শক্তিশালী আদেশসম আহ্বান (মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ সমসাময়িক) ভূদেৱ মুখাৰ্জীৰ "ইংৰাজীতে ক'বা, ইংৰাজীতে চিন্তা কৰিবা, ইংৰাজীতে সপোন দেখিবা"ৰ বৰ বেছি পিছৰ কালত উচ্চাৰিত হোৱা নাছিল। ইতিপূৰ্বে আলোচনা কৰা হৈছে যে, উনৈশ শতিকাৰ 'ইয়ং বেঙ্গল'এ উন্মত্তভাৱে সাবটি লোৱা পশ্চিমীয়া সংস্কৃতি কেৱল ইংৰাজী শিক্ষাৰ মাজতে আৱদ্ধ নাছিল। ই পৰম্পৰা পৰিহাৰ কৰি এটা নতুন আত্মসত্তা আৱিষ্কাৰ কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। অনিবাৰ্য্যৰূপে, সেইটো পুৰুষৰ শিৰফুটা ব্যক্তিসকলৰ সৰহ ভাগে তেওঁলোকৰ ভুল উপলব্ধি কৰি নিজৰ ঐতিহ্য পুনৰ আৱিষ্কাৰ কৰিছিল, দেশৰ ৰূপান্তৰৰ বাবে বিস্ময়কৰ বৰঙণি আগবঢ়াইছিল, আৰু নিজ নিজ ধাৰণা অনুযায়ী একোটা সাৰ্থক মিশ্ৰণ উদ্ভাৱনৰ পথত অগ্ৰসৰ হৈছিল, যিবোৰৰ ফল স্বৰূপে জন্ম হৈছিল পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতা সম্পৰ্কীয় এটা নতুন সচেতনতা। আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত হয়তো সেই কাম যিমান সহজ বুলি ভবা হৈছিল সি সিমান সহজ নাছিল। প্ৰয়োজনীয় পৰিৱৰ্তনৰ চৰিত্ৰ আৰু তাৰ সাধনৰ উপায় সংক্ৰান্ত সিদ্ধান্ত লোৱা কামটো আছিল অতিশয় যন্ত্ৰণাদায়ক।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ উপন্যাস *গোৰাত*, তাৰ একে অৰ্থসূচক নামধাৰী নায়কজনে ব্ৰাহ্ম সংস্কাৰবাদী আন্দোলনৰ বিৰোধিতা কৰিছে তাৰ তৰল বাহ্যিকতাৰ বাবে। গোৰাৰ বাবে ব্ৰাহ্ম মনোভঙ্গী আকোৰগোজ, দেশীয় চৰিত্ৰবিহীন, আৰু পশ্চিমীয়া পোচাক পৰিহিত ক'লা চাহাবৰ অন্ধবিশ্বাসৰ বিৰুদ্ধে চলোৱা প্ৰচাৰৰ সমীপৱৰ্ত্তী। গোৰাৰ মতে এজন ব্ৰাহ্ম জনসাধাৰণৰ মাজৰ এজন নহয়, তেওঁ এজন বহিৰাগত। তেওঁৰ সংস্কাৰবাদৰ উৰ্দ্ধত গোড়ামীৰ প্ৰতিক্ৰিয়া স্বৰূপে গোৰাই হিন্দু সংৰক্ষণ নীতি সমৰ্থন কৰিছে। প্ৰথমে নিজে অন্ধবিশ্বাসীসকলৰ মাজৰ এজন হৈ লৈ, তাৰ পিছত হে তেওঁ তাৰ সংস্কাৰ সাধন কৰাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিছে। নিজৰ শিক্ষাৰ আধুনিকতা সত্ত্বেও, তেওঁৰ ব্ৰাহ্মণ্য অহংভাৱে পৰম্পৰাৰ লগত একাত্ম হৈ আনন্দ লভিছে। তেওঁৰ গৰ্ব হয়তো আতিশয্যৰ দোষত দুষ্ট, কিন্তু ই দেশপ্ৰেমমূলক, তাৰ পৰিচয় প্ৰশ্নাতীত। গোৰা বিপৰ্যয়ৰ সন্মুখীন হ'ল, যেতিয়া তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰিলে যে বংশক্ৰমে তেওঁ এজন ম্লেচ, যাৰ ছাঁটোৱেও ব্ৰাহ্মণক অসূচী কৰে।

ৰবীন্দ্ৰনাথ আছিল এজন ব্ৰাহ্ম, তেওঁৰ দেউতাক আছিল ব্ৰাহ্ম সমাজৰ প্ৰৱৰ্তক, আৰু প্ৰায় সমগ্ৰ পৰিয়ালটোৱে এই নতুন ধৰ্মটো গ্ৰহণ কৰিছিল। ই পৌত্তলিকতা আৰু অন্ধবিশ্বাসৰ বিৰোধী আছিল, আৰু গণতন্ত্ৰ আৰু নাৰী মুক্তিত বিশ্বাস কৰিছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথে নিজে ব্ৰাহ্ম আন্দোলন আৰু তাৰ নীতি-নিয়মবোৰ পালন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সক্ৰিয় ভূমিকা লৈছিল। তেওঁৰ প্ৰায় দুহেজাৰটা গানৰ ভিতৰত, অতি কমেও পাঁচশ বা তাৰ কিছু অধিক হৈছে এক নিৰাকাৰ ঈশ্বৰৰ প্ৰশস্তি। এই গানবোৰ, তেওঁৰ পিতৃ দেৱেন্দ্ৰনাথ আৰু কেইজনমান খুৰাক আৰু ভ্ৰাতৃয়ে ৰচনা কৰা গানবোৰৰ দৰে, আজিও ব্ৰাহ্ম সমাজত স্তুতি গীত হিচাবে প্ৰচলিত। সেইবোৰ প্ৰায়ে ভিক্টোৰীয় অৰগেন বা তাৰ ভাৰতীয় সংস্কৰণ হাৰমনিয়ামৰ বাজনাৰ লগত দেওবৰীয়া 'ডিভাইন চাৰ্ভিচ্'ৰ সাহায্যাৰ্থে নিৰ্দ্দিষ্ট আসনত সমবেত ভক্ত মণ্ডলৰ আগত গোৱা হয়। তথাপিও, সেইজন আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথেই, যি তেওঁৰ *গোৰা* উপন্যাসত নৱভাৰতৰ আত্ম-পৰিচয়ৰ সমস্যাটো তীব্ৰভাৱে উপলব্ধি কৰিছিল। সম্ভৱ, সেয়াই আছিল আধুনিক ভাৰতক আজিও জৰ্জৰিত কৰা সমস্যাটোৰ সন্দৰ্ভত উচ্চাৰিত সৰ্বপ্ৰথম শক্তিশালী উক্তি।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সমসাময়িক বিবেকানন্দও আছিল তেওঁৰ দৰেই দীৰ্ঘদেহী আৰু শ্বেতবৰ্ণ; উচ্চ ললাট আৰু ধেনুভিৰীয়া নাকেৰে তেৱেঁই সম্ভৱতঃ গোৰা চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস আছিল। তেওঁ সামান্য কালৰ বাবে ব্ৰাহ্মবাদৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰিছিল, কিন্তু তাৰ পৰা যি পালে তাত সন্তুষ্ট নহৈ ৰহস্যবাদী ৰামকৃষ্ণৰ শিষ্যত্ব গ্ৰহণ কৰিলে। পিছলৈ, তেওঁ দৰিদ্ৰৰ সেৱাৰ বাবে ৰামকৃষ্ণ মিশ্বন প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু পশ্চিমত বৈদান্তিক দৰ্শনৰ মহিমা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লয়। ৰবীন্দ্ৰনাথে, ব্ৰাহ্মবাদৰ দৰেই, ভাৰতবৰ্ষত নতুন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটোৰ অভ্যুত্থানৰ গঢ় দিছিল, আৰু নিজেও তাৰ দ্বাৰা গঢ়িত হৈছিল। সম্ভৱ, বিবেকানন্দই সেই পৰিধিটোৰ মাজত আৱদ্ধ থাকিবলৈ অমান্তি হৈ, নিজক, বৃহত্তৰ জনগণৰ লগত পৰিচিত কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল, যদিও ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সূক্ষ্ম সাংস্কৃতিক সংমিশ্ৰণৰ প্ৰসাৰৰ ধাৰণা তেওঁৰ নাছিল। সকলো কালতে, এটা গতিশীল সংখ্যালঘিষ্ঠ গোষ্ঠীয়েহে জাতিৰ গতিপথৰ বিপ্লৱ সাধন কৰে, তথাপি, তাৰ জীৱনী শক্তি জাতিটোৰ শৰীৰৰ প্ৰতিটো অঙ্গৰ সিৰা-উপসিৰালৈ প্ৰৱাহিত নহ'লে সেই বিপ্লৱ অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়। ৰবীন্দ্ৰ-সংস্কৃতিৰ বেলিকা, সম্ভৱ, সেইটোৱেই ঘটিছিল, সি তাক তাৰ পৰা নেহৰুৰ যুগত আৰু তাৰ পিছৰ এছোৱা কালৰ ভিতৰত সীমিত কৰি ৰাখিছিল।

মহাত্মা গান্ধী (১৮৬৯-১৯৪৮)ৰ আগমনৰ লগে লগে সমগ্ৰ জাতিটোক ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ পৰিধিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবৰ বাবে এটা অধিক প্ৰশস্ত, অধিক ধৰ্মনিৰপেক্ষ আন্দোলনৰ জন্ম হয়। মহাত্মাই সেই কাম, তেওঁৰ সাধাৰণ জীৱন যাপন আৰু স্বপৰিবৰ্দ্ধিত আত্ম-পৰিচয়ৰ স্পষ্ট প্ৰতীক সমূহৰ যোগেদি নিজক দৰিদ্ৰতম জনৰ লগত পৰিচিত কৰণেৰে সাধন কৰিছিল। ই বিবেকানন্দৰ আন্দোলনৰ ধৰ্ম আৰু বৌদ্ধিকতা আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ঘাইকৈ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীসুলভ চিন্তাৰ পৰা অধিকগুণে মুক্ত আছিল। নীতি আৰু মূলতত্ত্ব নিৰ্দ্ধাৰণৰ ই কযটি স্বৰূপ হ'ল, আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সাংস্কৃতিক আঁচনিৰ লগ লাগি, স্বাধীন ভাৰতৰ সমগ্ৰ

বাস্তৱক নহ'লেও, তাৰ আদৰ্শবোৰ ধৰি ৰাখিলে। সাম্প্ৰতিক কালৰ ভাৰতীয় বুদ্ধিজীৱীসকলৰ চকুত আধুনিক ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ অন্তৰ্নিহিত ৰাবীন্দ্ৰিক সূত্ৰ সম্ভৱ সতকাই ধৰা নপৰে, কিন্তু গান্ধীবাদী সূত্ৰই, বাস্তৱে তাক মিথ্যা প্ৰমাণিত কৰিছে যেন অনুভূত হোৱা সত্ত্বেও, গুৰুত্ব অৰ্জন কৰিয়েই আছে।

আধুনিক ভাৰতত শিল্পীৰ বাবে এই সাংস্কৃতিক মিশ্ৰণটো আত্ম-পৰিচয়ৰ ভিত্তিত ৰূপায়িত কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তাই দেখা দিলে। বঙ্গীয় চিন্তাধাৰাৰ (School) চিত্ৰকলাৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত 'স্কুল অৱ আৰ্ট'ৰ ইংৰাজ অধ্যক্ষ ই বি হেভেলে তেওঁৰ ছাত্ৰসকলক পশ্চিমক অনুকৰণ কৰাৰ পৰা বিৰত থাকি দেশৰ স্বকীয় পৰম্পৰা অব্যাহত ৰাখিবলৈ উৎসাহিত কৰিছিল। একেধৰণৰ প্ৰেৰণা ভগিনী নিবেদিতাৰ পৰাও আহিছিল। অৱনীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে তাক তৰান্বিত কৰিছিল মোগল পদ্ধতিৰ অতীত- আকুল অনুশীলনৰ যোগেদি, নন্দলাল বসুৰ কাৰিকৰী দক্ষতাই অজন্তাৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল, গগনেন্দ্ৰনাথে অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল পশ্চিম আৰু সুদূৰ প্ৰাচ্যৰ পৰা। স্বয়ং ৰবীন্দ্ৰনাথে, প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত নহৈয়ো, ঐতিহ্যগত পথ পৰিত্যাগ কৰি পৰম্পৰাৰ পৰা মুক্ত থকাৰ হকে মাত মাতিছিল, কিন্তু ভাৰতীয় সংবেদনশীলতা পৰিহাৰ কৰা নাছিল। শ্ৰীলঙ্কাস্থ ভাৰতীয় পিতৃআৰু ইংৰাজ মাতৃৰ সন্তান, ইংলেণ্ডত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা, ভাৰতীয় শিল্প-কলাৰ বিদগ্ধ পণ্ডিত আনন্দ কুমাৰস্বামী (১৮৭৭-১৯৪৭)য়ে বঙ্গীয় চিন্তাধাৰাৰ পুনৰুত্থানবাদক সন্দেহৰ চকুৰে চাইছিল। তেওঁৰ মতে পুনৰুত্থানবাদ মূলতঃ আছিল সংবেদনশীলতাক নতুন সৃষ্টিৰ বাবে সাজু কৰি ৰখা এটা অন্তৰ্মুখী সৃজন-ধৰ্মী প্ৰক্ৰিয়া। জাতীয় পুনৰুদ্ভাৱন আৰু তাৰ কলাত্মক প্ৰকাশৰ মাজৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্কটোৰ ওপৰত লক্ষ্য ৰখা মুষ্টিমেয় ব্যক্তিসকলৰ অন্যতম কুমাৰস্বামীয়ে বস্তু দুটাৰ সম্পৰ্ক অবিচ্ছেদ্য বুলি গণ্য কৰিছিল। শিল্প-কলাৰ ক্ষেত্ৰত অতীতৰ পুনৰাৱিষ্কাৰ আৰু এটা নতুন প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ অন্বেষণৰ বেলিকা ভাৰতবৰ্ষই যে কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ দশক কেইটাত এটা জাতি ৰূপে আত্ম-পৰিচয় আৰু আত্ম-প্ৰত্যয় বিচাৰি পাইছিল, তাত কোনো সন্দেহ নাছিল। কলাই জাতীয় নৱজাগৰণৰ এটা অত্যাৱশ্যকীয় অংশীদাৰ ৰূপে কাম কৰিছিল।

তথাপিও, 'পুনৰুত্থানবাদ' শব্দটো সেই যুগৰ বঙ্গীয় চিত্ৰ-কলাৰ লগত অপৰিৱৰ্তিতভাৱে আট খাই আছিল আৰু আনকি আন সকলো কলালৈকো সম্প্ৰসাৰিত হৈছিল দৰাচলতে বঙ্গীয় নৱজাগৰণটোৰ লগতেই। প্ৰকৃততে, কুমাৰস্বামীৰ বিচাৰ অনতিপলমে শুদ্ধ বুলি প্ৰমাণিত হ'ল, কিয়নো, স্বয়ং ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ পৰম্পৰাগত পদ্ধতি আৰু জটুৱাঠাঁচৰ সৈতে, গগনেন্দ্ৰনাথ, বিনোদবিহাৰী মুখোপাধ্যায় (যাৰ প্ৰতি সত্যজিৎ ৰায়ে তেওঁৰ তথ্য চিত্ৰ *দি ইনাৰ আইত* শ্ৰদ্ধা জ্ঞাপন কৰিছিল) আৰু ৰাম কিঙ্কৰ বেইজে, প্ৰকৃতপক্ষে এই চাৰিওজনে, অৱনীন্দ্ৰনাথ, নন্দলাল বসু আৰু আনৰ তুলনাত পৰৱৰ্ত্তী পুৰুষৰ ওপৰত অধিক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। এইটো পৰিলক্ষিত হৈছিল যে, সংস্কাৰমূলক আন্দোলনক পুনৰুত্থানৰ আখ্যা দিয়াটো এটা শব্দৰ পৰস্পৰ বিৰোধিতাৰ কথা, কিয়নো, ই

এটা সমুলঞ্চে মৃতপ্ৰায় পৰম্পৰাৰ বৈপ্লৱিক পৰিৱৰ্তন সাধনৰ স্পৰ্দ্ধাজনক প্ৰচেষ্টা।

আধুনিক ভাৰতীয় পেইন্টিং আৰম্ভ কৰিছিল অমৃতা শ্বেৰ-গিলে (১৯১৩-৪১)। হাঙ্গেৰীয় মাতৃ আৰু ভাৰতীয় পিতৃৰ কন্যা এই গৰাকী মহিলাই যুক্তৰাষ্ট্ৰত পেইন্টিংৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। শ্বেৰ গিলে এক প্ৰকাৰৰ ভাৰত- আৱিষ্কাৰৰ যোগেদি নিজক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰিছিল, যিয়ে, তেওঁৰ অন্বেষণৰ গভীৰতা আৰু আন্তৰিকতাই শক্তিমন্ত কৰা, তাৰ নিজা পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কযুক্ত কাৰিকৰী কৌশলবোৰৰ জন্ম দিছিল।

সমালোচকসকলৰ আঙুলিয়াই দেখুৱাবলৈ সৰহ কাল নেলাগিল যে, যিহেতু শ্বেৰ-গিল অৰ্দ্ধ- ইয়োৰোপীয়, তেওঁৰ বাস্তৱৰ লগত থকা সম্পৰ্কটোৰ এটা "অন্তৰ-বহিৰ"গুণ আছিল, যিটো একেধাৰে পৰিণত হৈছিল তেওঁৰ শক্তি আৰু দুৰ্বলতাত। কিন্তু আত্ম-পৰিচয়ৰ সেই সন্ধান অধিক কম গুণে আত্ম-সচেতনাত্মক হ'লেও, এজন সম্পূৰ্ণৰূপে ভাৰতীয় শিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত কোনো গুণে কম বাস্তৱ নাছিল। তেওঁ যেতিয়া কৈছিল ঃ

> " আধুনিক চিত্ৰকলাই মোক ভাৰতীয় চিত্ৰ-কলা আৰু ভাস্কৰ্য্য বুজি পোৱা আৰু উপলব্ধি কৰাৰ পথত উপনীত কৰাইছিল। আমি ইউৰোপলৈ আঁতৰি নহা হ'লে, মই সম্ভৱ কোনো কালে উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলোহেঁতেন যে, অজন্তা, বা গিমে মিউজিয়ামত থকা এটা সৰু ভাস্কৰ্য্য-কৰ্ম সমগ্ৰ ৰেনেছাঁতকৈ অধিক মূল্যবান।"

পশ্চিমীয়া সংস্কৃতিৰ লগত থকা দীৰ্ঘকালৰ মানসিক সান্নিধ্য বা তাৰ যোগেদি ভাৰতক আৱিষ্কাৰ কৰা বহু সংখ্যক সৃষ্টিশীল শিল্পীৰ হৈ সেই কথা মহিলা গৰাকীয়ে কৈছিল। যেতিয়া সেই সান্নিধ্যই সাংস্কৃতিক গভীৰতা লাভ কৰিব পৰা নাছিল, তেতিয়া সি আছিল বৈশিষ্ট্যহীন, তাৰ উদাহৰণ হ'ল ৰবি বাৰ্মা। পশ্চিমীয়া তত্ত্ব ভিত্তিক আলেখ্য অঙ্কনৰ প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত যামিনী ৰায়ে লোক কলামুখী হৈ তাত প্ৰয়োগ কৰিলে স্বউদ্ভাৱিত শান্ত ভাষা; পৰম্পৰাগত লোক-কলাৰ দৰে তেওঁ মুক্তভাৱে নিজৰ কৰ্মৰাজিৰ প্ৰতিৰূপ অঙ্কন কৰি, দুখীয়া দেশখনৰ প্ৰয়োজন সাপেক্ষে কম মূল্যত বিক্ৰী কৰি, পশ্চিমীয়া আত্মকেন্দ্ৰিক আৰু নিলাম বজাৰৰ মূল্যাঙ্কন উলাই কৰিছিল। প্ৰকাশভঙ্গীৰ ক্ষেত্ৰত সাদৃশ্যবিহীন হৈয়ো, অমৃতা শ্বেৰ-গিল আৰু যামিনী ৰায়ৰ শিল্প-কৰ্মসমূহ নিজ নিজ সুকীয়া পদ্ধতি অনুযায়ী, সাধাৰণ ভাৱে ভাৰতীয়, তথা সাধাৰণ মানুহৰ লগত একাত্মতা বোধৰ চেতনাৰে অনুপ্ৰাণিত আছিল। শ্বেৰ-গিলৰ নীৰৱ সহনশীলতাৰ চাব পৰা বিষাদগ্ৰস্ত মুখবোৰৰ সত্যজিৎ ৰায়ৰ প্ৰথম কালছোৱাৰ ছবিবোৰৰ লগত মিল নথকা নহয়। ওঠৰ আৰু ঊনৈশ শতিকাৰ কালীঘাটৰ পেইন্টিংবোৰ এই ক্ষেত্ৰত সম্ভৱতঃ তথাকথিত "কোম্পানি" পেইন্টিং বোৰৰ তুলনাত ভাৰত ইংৰাজ মিলনৰ সৰ্বাধিক আকৰ্ষণীয় সৃষ্টি। ডব্লিউ চি আৰ্চাৰে *কালীঘাট পেইন্টিংচ* নামৰ কিতাপত উল্লেখ কৰা মতে, সেইবোৰ " ইংৰাজ সংযোজনৰ উপজাত দ্ৰব্য, আৰু সেয়ে, সেই পটভূমিতহে সিবোৰ বোধগম্য"। আৰ্চ্চাৰে সিবোৰ "সিহঁতৰ সীমাৰেখা

(Bounding lines) আৰু শক্তিশালী ছন্দ সহিত" দেখ দেখকৈ অজন্তা আৰু বাঘৰ প্ৰাচীৰ-চিত্ৰৰ নিকটৱৰ্তী, আৰু তথাচ আধুনিক কালৰ, বিশেষকৈ ফাৰনান্দ লেজাৰৰ সাহসী সৰলীকৰণ, শক্তিশালী আৰু চুঙাকাৰ (Tubular) আকৃতিৰ স্মৃতিসূচক। অজ্ঞাতনামা শিল্পীৰ লোক কলাৰ পৰ্য্যায়ত কলিকতাৰ "বাজাৰ" পেইন্টিঙৰ সুস্পষ্ট ৰেখা আৰু শক্তিশালী সামাজিক সম্পৰ্কৰ ব্যতিৰেকে আন ক'তো ভাৰতীয় আৰু ইংৰাজৰ মিলন সূত্ৰৰ আঁহবোৰৰ অধিক সুন্দৰ নিদৰ্শন পাবলৈ নাই।

লক্ষণটো কেৱল চিত্ৰ-কলাৰ ক্ষেত্ৰতে আৱদ্ধ নছিল। নৃত্য শিল্পী উদয় শঙ্কৰে প্ৰশিক্ষণ লৈছিল ইউৰোপত আৰু কেইবছৰমানৰ বাবে তেওঁ পেৰিচত পাভলোভাৰ সহ শিল্পী আছিল। সেই জুটি ভঙ্গ হোৱাৰ পিছত কিংকৰ্তব্যবিমূঢ় হৈ,আধুনিক ভাৰতৰ পৰা কোনো অনুপ্ৰেৰণা নেপাই, শেষত দেশৰ মন্দিৰসমূহৰ অন্ধকাৰ পৰিবেশত মুমূৰ্ষু অৱস্থাত পৰি থকা ভাৰতীয় নৃত্য কলা পুনৰুদ্ধাৰ কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিলে, যিটো আজিৰ যুগত এটা নিতান্ত স্বাভাৱিক ধাৰণা যেন অনুভূত হয়। তেওঁৰ মঞ্চৰ কাৰিকৰী কৌশলৰ বাবে উপযোগী কৰি লোৱা, আকৰ্ষণীয় নাট্যগুণ আৰোপিত সংক্ষিপ্ত প্ৰদৰ্শনবোৰে দেশ আৰু বিদেশত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল, যিবোৰে পৰম্পৰাগত নৃত্য-কলাক, তাৰ কলঙ্কিত অৱস্থাৰ পৰা মুক্ত কৰি, পুনৰুদ্ধাৰ কৰাৰ কামত সহায় কৰিছিল। যুগ যুগ ধৰি দেশীয় ৰজাসকলৰ প্ৰাসাদত আৱদ্ধ থকা ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতে চৰকাৰী আৰু ৰাজহুৱা পৃষ্ঠপোষকতা অভিমুখে বাধাহীন যাত্ৰা চলালে, য'ত গ্ৰামোফ'ন আৰু ৰেডিঅ'ই গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছিল। ইহুদি মেনুহিনৰ পৰা লাভ কৰা প্ৰশংসা আৰু তেওঁৰ ৰবিশঙ্কৰ আৰু আলি আকবৰ খানৰ সঙ্গীত ইউৰোপ আৰু আমেৰিকাত প্ৰৱৰ্তন কৰা কাৰ্যই ভাৰতীয় সঙ্গীতক পশ্চিমমুখী ভাৰতীয়ৰ বাবে এটা নতুন মৰ্য্যাদা প্ৰদান কৰিলে।

ৰূপৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় নাট্যকলা আজি ঘাইকৈ পশ্চিমীয়া ; লোক-নাট্যৰ পৰা ই সামান্য কিছু গ্ৰহণ কৰিছে। বঙলা থিয়েটাৰৰ ইতিহাসৰ সম্ভৱতঃ সৰ্বাধিক প্ৰতিভাশালী অভিনেতা পৰিচালক শিশিৰ কুমাৰ ভাদুৰী আছিল ইংৰাজী কবিতা আৰু নাটকৰ এজন খ্যাতনামা শিক্ষক। তেওঁ সেই ক্ষেত্ৰলৈ যোগান ধৰা পশ্চিমীয়া নাট্য-কলাৰ বহুমূলীয়া জ্ঞানৰ উপৰিও বঙলা থিয়েটাৰে সদায় পশ্চিমীয়া মূলাদৰ্শ আৰু ধাৰণা ক্ষিপ্ৰতাৰে গ্ৰহণ কৰি আহিছে। তথাচ তাৰ ফল স্বৰূপে, ই ইংৰাজ আৰু ভাৰতীয় সমাজৰ স্থিতিশীল আচৰণৰ প্ৰচুৰ সংখ্যক সমালোচনাত্মক নাটক প্ৰযোজনা কৰিছিল। তাৰ অধিকাংশত জনগণৰ লগত আত্ম-পৰিচয়ৰ সপক্ষে উচ্চাৰিত ভাৱাবেগ চিহ্নিত হৈ আছে, যিটো চল্লিছৰ দশকত ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘই প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল। আজি ইংৰাজী শিক্ষাপ্ৰাপ্ত ভাৰতীয় সমাজত পশ্চিমীয়া অভিযোজনাৰ লগতে লোক-নাট্য আৰু লোক-নাট্য মঞ্চ জীৱিত কৰি ৰখাৰ সজ্ঞান প্ৰচেষ্টা বিদ্যমান।

কলাৰ ক্ষেত্ৰত সমস্যাটো যেনেকৈ জটিল, সামাজিক জীৱনৰ ক্ষেত্ৰতো সি স্বাভাৱিকতে তদ্ৰূপ। মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মাজত ইংৰাজী এটা সংযোগকাৰী ভাষা, যিটো তাৰ

বাহিৰৰ লোকৰ লগত যোগাযোগৰ বেলিকা এটা প্ৰতিবন্ধক। উচ্চ শ্ৰেণীৰ লোকে নিজক আৰ্থিক স্বাৰ্থৰ খাতিৰত সাধাৰণ মানুহৰ পৰা নিলগাই ৰাখে, সাংস্কৃতিক স্বাৰ্থই তেওঁলোকক শিল্পীসুলভ বিবেকীয় তাড়নাৰ যোগেদি তেওঁৰ ওচৰ চপায় আৰু বৌদ্ধিক সংস্কৃতি টোপনি আনিব পৰা বিধৰ নহ'লে এটা প্ৰলোভন আৰু বিপদত পৰিণত হয়। সামাজিক নীতি-নিয়ম পৰিষ্কাৰভাৱে সংজ্ঞাবদ্ধ হোৱা নাই ; সহজে চিনিব পৰা আৰু সকলোৱে গ্ৰহণ কৰা আদৰ্শৰ সংখ্যা নিচেই তাকৰ।

১৯৪৮ চনৰ কোনো এটা সময়ত, কলিকতা ফিল্ম ছচাইটিয়ে অনুষ্ঠিত কৰা জঁ ডে লেনই ৰ *ল্য কাজঅ' ৰচিলিয়ন* (বুলবুল চৰাইৰ সজা) নামৰ এখন মজলীয়া মানৰ ফৰাচী ছবিৰ প্ৰদৰ্শনীলৈ গৰ্ণৰক আমন্ত্ৰণ জনোৱা হৈছিল। ডঃ কাটজুৱে আমি ভাৰালৈ অনা ৰঙা দলিচাখনত ভৰি দিয়াৰ লগে লগে মই তেখেতক লগ ধৰিবলৈ আগ বাঢ়ি গৈছিলো। মোৰ ঠিক মনত নাই কোনে প্ৰথমে হাত আগবঢ়াই দিছিল, কিন্তু যি ঘটিছিল সি হ'ল প্ৰত্যেক বাৰেই তেখেতে যেতিয়া নমস্কাৰৰ ভঙ্গিত হাত জোৰ কৰিছিল মই কৰমৰ্দনৰ বাবে আগ বাঢ়িছিলো, আৰু যেতিয়াই তেখেতে কৰমৰ্দন কৰিব খুজিছিল মই নমস্কাৰ কৰিছিলো। আমাৰ ভঙ্গিৰ মিল সাধন কৰিবলৈ কেইটামান বিফল চেষ্টা চলাই পিছত আমি দুয়ো হাঁহি তাক বাদ দিছিলো। এনে ধৰণৰ সাংস্কৃতিক দোধোৰ-মোধোৰ এটা অতিশয় সাধাৰণ কথা। উত্তৰ ভাৰতত দৰাই পৰম্পৰাগত শিৰস্ত্ৰাণ আৰু সাধাৰণ চাহাবী পোছাক পৰিধান কৰি ঘোঁৰাত উঠি যাত্ৰা কৰে ; পুৰণি কালৰ এনে কিছু লোক আছিল যি শৰীৰৰ ওপৰভাগত পশ্চিমীয়া পোছাক আৰু তল ভাগত ভাৰতীয় পোছাক পিন্ধিছিল। কোনেও কোনো কালে জনা নাছিল ভাৰতীয় আৰু পশ্চিমীয়া পোছাকৰ কোনটো বিশেষ জোটেৰে, কেনে ধৰণৰ আচৰণ আৰু মনোভঙ্গীৰে এজন মানুহে নিজক আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিব পাৰিব। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শান্তিনিকেতন বা গান্ধীৰ সবৰমতি আশ্ৰমত, সেইটো ঘটা নাছিল; তেওঁলোকে সেইবোৰৰ স্পষ্ট আৰু দ্বিধাহীন আৰ্হি দাঙি ধৰিছিল।

দেশৰ বৰং আধাকেঁচা পুনৰুত্থানবাদ, আধুনিকতা, আৰু বিগত যুগসমূহৰ সামাজিক পৰিবেশত গঢ় দিয়া প্ৰকাশ ভঙ্গিৰ প্ৰতি স্বদেশ কাতৰ আকুলতাৰ অপৰিপক্ক মিশ্ৰণৰ মাজত আত্মপৰিচয়ৰ আৱিষ্কাৰৰ তুলনাত অধিক গুণে আত্মপৰিচয়ৰ সন্ধান হে সম্ভৱ পোৱা যায়। চহৰীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোকে নিজক কাৰখানাৰ বনুৱা শ্ৰেণী আৰু গাঁৱলীয়া লোকৰ পৰা এনেদৰে বিচ্ছিন্ন কৰি ৰাখিছে যে সাধাৰণ মানুহক তুলি ধৰা কবিতা আৰু নাটক আজিকালি চহৰীয়া মানুহেহে বুজে, আৰু সৰহ ভাগ লোক-শিল্প যাদুঘৰ সমূহৰ বিশেষ কুঠৰিত হে প্ৰতিপালিত হয়। ভাৰতীয় উচ্চাংগ সঙ্গীতৰ, সম্ভৱ যি কালত ই তাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চলত বৰ্তি আছিল সেই কালৰ তুলনাত, অধিক ব্যাপক মাত্ৰাৰ পুনৰুত্থানে এটা অতীত কালত সৃষ্টি হোৱা সাংস্কৃতিক বস্তুৰ ঐতিহাসিক আত্মীয়তাৰ মাজত পৰম্পৰাৰ ঘাই শিপা অন্বেষণৰ ইঙ্গিত দিয়ে, আজিৰ যুগৰ পৰিস্থিতিত যিটো বস্তুৰ প্ৰাসঙ্গিকতা আৰু তাৰ অৰ্থপূৰ্ণ পৰিবৰ্দ্ধন সম্পৰ্কে সন্দেহৰ থল আছে। এইটো এটা এনেধৰণৰ

কথা যে টকিঅ'ৰ বাণিজ্যিক জগতত *গাগাকুৰ* হঠাৎ অজস্ৰ অনুগামী ওলাল বা গ্ৰেগৰীয়ান ছান্ট (Gregorian Chant) ইউৰোপৰ আজিৰ মহানগৰসমূহত লাখ লাখ শ্ৰোতাৰ বাবে অসংখ্য গায়কে গাবলগীয়া হ'ল। এইটো এটা, আজি কৌটি কৌটি মানুহে বাস কৰা দেশৰ বিস্তৃত ভূমিখণ্ডৰ আনুভূমিক (Horizontal) আত্ম পৰিচয়ৰ পৰিৱৰ্ত্তে, অতীতৰ লগত আত্মপৰিচয় আৰু ধাৰাবাহিকতাৰ এক প্ৰকাৰৰ উৰ্দ্ধ-অধঃমুখী (Vertical) সন্ধান।

স্বাধীন ভাৰতৰ ক্ষেত্ৰত সেই সন্ধান সেইবাবে বহু-মাত্ৰিক, কিন্তু তাৰ পূৰ্বৰ সাংস্কৃতিক জাতীয়তাবাদৰ তুলনাত, সুসংজ্ঞাবদ্ধ নহয়। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ দোমোজাত পৰি, তাৰ কোনো এটাক সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি, ইংৰাজী শিক্ষিত বুদ্ধিজীৱী আবেগিক নিৰাপত্তাৰ মূল কাৰণৰ সন্ধানত প্ৰায়ে এজন আধ্যাত্মিক শৰণাৰ্থীত পৰিণত হয়। ৰবীন্দ্ৰনাথ, গান্ধী, নেহৰুৰ দৰে নেতাসকলে সাধাৰণভাৱে উদ্ভাৱন কৰা আৰু আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ দৰে ভাষ্যকাৰ সকলে সুনিৰ্দ্দিষ্ট কৰা স্পষ্টতৰ সাংস্কৃতিক সংজ্ঞাবোৰে প্ৰাক স্বাধীনতা যুগৰ জাতীয়তাবাদী পুৰুষক আজিৰ তুলনাত এটা অধিক প্ৰাপ্তিসাধ্য, অধিক বাস্তৱ আৰু সম্পূৰ্ণ মূল গঠন-ভিত্তি প্ৰদান কৰিছিল।

এই সন্দৰ্ভত চিত্ৰকলা, নৃত্যকলা, নাটক বা সঙ্গীতৰ দৰে, ভাৰতীয় চিনেমাই কোনো কালে ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ ক্ষেত্ৰত ভূমুকি মাৰিবলৈ সক্ষম হ'ব পৰা নাছিল। যদিও, বিষয়-বস্তুৰ ফালৰপৰা কে সুব্ৰামনিয়ামৰ *বালযোগিনী* আৰু হিমাংশু ৰায়ৰ *অছুত কন্যা* অন্ধবিশ্বাসৰ বিৰোধী আছিল, তেওঁলোকৰ কালছোৱাত চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা বোধগম্যভাৱে যথেষ্ট পৰিস্ফুত হোৱা নাছিল। ই আছিল এটা কৃষিভিত্তিক প্ৰাক ঔদ্যোগিক সমাজৰ ওপৰত জাপি দিয়া, পশ্চিমৰ পৰা আমদানি কৰা আধুনিক ঔদ্যোগিক প্ৰযুক্তিবিদ্যা জনিত মাধ্যম। এটা জাতীয় পৰম্পৰাগত মাধ্যম নোহোৱা হেতুকে, তাৰ নতুন ভাষাটো বুজিবৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় প্ৰস্তুত ভেঁটি নাছিল। এটা ঔদ্যোগিক কাৰিকৰী সংস্কৃতিৰ অভাৱে চিনেমাক ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ বুকুত লীন নিওৱা কামটো কষ্টকৰ কৰি তুলিছিল। এখন কৃষিপ্ৰধান দেশত কৃত্ৰিম উপায়েৰে সংস্থাপিত হৈ ,ই এটা বিধি-সন্মত কলাত্মক ৰূপ ধাৰণ আৰু পৰম্পৰা আৰু বাস্তৱৰ লগত এটা সাংস্কৃতিক সংযোগ স্থাপনৰ যোগসূত্ৰৰ পৰিৱৰ্দ্ধন সাধনৰ ক্ষেত্ৰত বিফল হৈছিল; হলিউডে সাধাৰণতে প্ৰদৰ্শন কৰা কলা আৰু বাণিজ্যৰ মিশ্ৰণ সৃষ্টি নকৰাকৈ, ই পশ্চিমৰ, বিশেষকৈ হলিউডৰ, অনুকৰণৰ ওপৰত বৰ্ত্তি আছিল। ফাল্‌কে আৰু তাৰ পিচত হিমাংশু ৰায়ৰ ব্যতিক্ৰম বিনে, বিশ্ব চিনেমাৰ লগত তাৰ সংযোগ প্ৰায় নাছিলেই। বৃটিছ ভাৰতত চিনেমা আংশিকভাৱে আৰোপিত নিঃসঙ্গতাত বৰ্তি আছিল নিজৰ মানত আপুনি সন্তোষ লভি। ফিল্ম সংস্কৃতিৰ অভাৱ যেনেকৈ লক্ষণীয় আছিল, সেইদৰে আছিল বাণিজ্যিক সূত্ৰযুক্ত চলচ্চিত্ৰৰ সংখ্যাগত পয়োভৰ। ইউৰোপ আৰু আমেৰিকাত এই শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকৰ আগ ভাগতে চলচ্চিত্ৰ কলা সম্পৰ্কীয় আলোচনা, চলচ্চিত্ৰ সংস্থা আৰু আৰ্ট থিয়েটাৰ আন্দোলন নিষ্ঠাৰে আৰম্ভ কৰা হৈছিল; দেশ স্বাধীন হোৱাৰ সময়ত সেইবোৰৰ বিষয়ে কাৰ্য্যতঃ কোনেও একো শুনাই নাছিল।

১৯২৯ চনত ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে শিশিৰ কুমাৰ ভাদুৰীৰ (বঙলা ব্যৱসায়ী ৰঙ্গমঞ্চৰ বিখ্যাত অভিনেতা) ভায়েক মুৰাৰীৰ এটা লেখাৰ প্ৰত্যুত্তৰত চিনেমা সম্পৰ্কে কেইটামান অতি অৰ্থপূৰ্ণ কথা কৈছিল; সেইবোৰৰ মুকলি ভাঙনি হ'ব এনে ধৰণৰ ঃ

> উপকৰণৰ বৈশিষ্ট্য অনুসৰি কলা-ৰূপৰ পৰিবৰ্তন ঘটে। মোৰ বিশ্বাস চলচ্চিত্ৰক অৱলম্বন কৰি যি নতুন কলাৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ব বুলি আশা কৰা যায় সি এতিয়াও দেখা দিয়া নাই। ৰাজনীতিৰ ক্ষেত্ৰত আমি স্বাধীনতা বিচাৰিছো, কলাৰ ক্ষেত্ৰতো কথা একেটাই। প্ৰত্যেক কলাই তাৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰকাশৰ স্বকীয় পদ্ধতিৰ সন্ধান চলায়; অন্যথা আত্ম- মৰ্যাদাৰ অভাৱত তাৰ আত্ম প্ৰকাশ দুৰ্বল হয়। চিনেমাই এতিয়াও সাহিত্যৰ ভৃত্য হিচাপে কাম কৰি আছে , এতিয়ালৈকে তাক তাৰ দাসত্বৰ পৰা মুক্ত কৰিবলৈ কোনো সৃজনকাৰী প্ৰতিভাৰ আবিৰ্ভাৱ হোৱা নাই। এই উদ্ধাৰ কাৰ্য সহজসাধ্য নহ'ব, কিয়নো কবিতা, চিত্ৰকলা আৰু সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত উপাদানবোৰ দুৰ্মূল্য নহয়, আনহাতে চলচ্চিত্ৰৰ বেলিকা কেৱল সৃজনী শক্তিৰেই নহয়, আৰ্থিক মূল ধনৰো প্ৰয়োজন হয়।
>
> চিনেমাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল চিত্ৰৰ গতিপ্ৰৱাহ। ইয়াৰ দৃশ্যমান গতি ইমান শক্তিশালী হোৱা দৰকাৰ যাতে ই কোনো কথাৰ প্ৰয়োগ নোহোৱাকৈ নিজক সাৰ্থক কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। যেতিয়া এটা ভাষাৰ অৰ্থ আন এটা ভাষাই আঙুলিয়াই বুজাই দিবলগীয়া হয় তেতিয়া প্ৰথম ভাষাটোৰ কাৰ্যকৰণ কিমান দুৰ্বল মাথোন তাকে প্ৰকাশ কৰা হয়। সঙ্গীতে কথাৰ সহায় নোলোৱাকৈ তাৰ স্বৰৰ গতিপ্ৰৱাহৰ যোগেদি আত্মপ্ৰকাশ কৰিব পাৰে, চিনেমাই তাৰ চিত্ৰৰ গতিময়তাৰ মাধ্যমেৰে নোৱাৰিব কিয় ? যদি সেইটো নঘটে সি হ'ব সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ অভাৱৰ বাবে— আৰু অসংবেদনশীল অলসচিত্ত দৰ্শকৰ বাবেও, যি আনন্দ লাভৰ অধিকাৰী নোহোৱা হেতুকে সস্তীয়া শিহৰণৰ প্ৰয়াসী। [১]

এইটো লক্ষ্য কৰা কোনোগুণে কম কৌতুক উদ্দীপক নহয় যে ১৯৩০ চনত ৰবীন্দ্ৰনাথে জাৰ্মেনীত থাকোতে, মিউনিকৰ এখন গাঁৱত চোৱা এখন 'পেছন্ প্লে '(Passion Play)ৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ তাৰ 'উফা' ষ্টুডিঅ'(UFA Studio) ৰ আজ্ঞাপত্ৰ ক্ৰমে *দি চাইল্ড্* (The Child) নামেৰে এখন ছবিৰ চিত্ৰনাট্য লিখিছিল। ১৯৩১ চনত 'এলেন এণ্ড আনউইনে' এই চিত্ৰ-নাট্যখন প্ৰকাশ কৰিছিল, কিন্তু তাৰ কোনো প্ৰতিলিপি ভাৰতত পাবলৈ নাই ; কবিজনাৰ সংকলিত ৰচনাৱলীতো অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই। চিত্ৰ-নাট্যখনৰ চিত্ৰৰূপ দিয়া হৈছিল নে নাই সেই বিষয়েও কোনেও একো ক'ব নোৱাৰে যেন অনুমান হয়। ইয়াত স্থান পোৱা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চিঠি আৰু চিত্ৰনাট্য সম্পৰ্কীয় খবৰবোৰ ৰজত ৰায়ৰ বঙলা কিতাপ *চলচ্চিত্ৰৰ সন্ধানে* (সাহিত্যশ্ৰী, কলিকতা, ১৯৭৭)ৰ পৰা লোৱা হৈছে।

সাহিত্য আৰু আন শিল্প-কলাক এটা নতুন জীৱন দান কৰা আত্মোপলব্ধিৰ সন্ধান চিনেমাৰ জগতত আৰম্ভ হোৱা নাছিল। আৰম্ভ হোৱা নাছিল মাধ্যমটোৰ তাৎপৰ্য্যৰ বুজাপৰা। চিত্ৰ নিৰ্মাণকাৰীসকলে নিজেও তেওঁলোকৰ কৰ্মসমূহ সন্মানৰ চকুৰে চোৱা নাছিল আৰু সেইবোৰ ভৱিষ্যতৰ বাবে সংৰক্ষণ কৰাৰ হকে বিশেষ একো কৰা নাছিল। চিত্ৰ নিৰ্মাতা সম্প্ৰদায়টো সাংস্কৃতিকভাৱে অপৈণত আছিল। তেওঁলোকৰ আন যিটো বিশেষ বস্তুৰ অভাৱ আছিল সেইটো আছিল সৃজন ক্ষমতা, যিটো বস্তুৱে আন আন কলাৰ ক্ষেত্ৰত পৰিলক্ষিত হোৱাৰ দৰে সাংস্কৃতিক বৈসাদৃশ্যৰ বাৰ্তা অতিক্ৰম কৰি প্ৰাচ্য- পাশ্চাত্যৰ সংযোজন ঘটাব পাৰিলেহেঁতেন।

জাঁ ৰেনোৱাই ১৯৪৮-৪৯ চনত, তেওঁৰ *দি ৰিভাৰ* ছবিখনৰ প্ৰথমতে পৰিকল্পনা আৰু পিছত দৃশ্য গ্ৰহণ কৰিবৰ বাবে, কলিকতাত থকাৰ কালছোৱাত সততে কৈছিল যে সত্যজিৎ ৰায়ৰ পশ্চিমীয়া চাৰু-শিল্প আৰু সভ্যতা সম্পৰ্কীয় জ্ঞান আছিল 'চমকপ্ৰদ' (fantastic)। ৰায়ৰ সাংস্কৃতিক উত্তৰাধিকাৰ প্ৰাপ্তি সম্পূৰ্ণ হৈছিল ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ সান্নিধ্য আৰু ককাক আৰু দেউতাকৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ দ্বাৰা উদ্ভাসিত ভাৰতীয় আৰু পশ্চিমীয়া পৰম্পৰাৰ মূল্যবান সংশ্লেষণৰ যোগেদি। তাৰ লগত তেওঁ পশ্চিমীয়া উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ জীৱনজোৰা গভীৰ অনুৰাগৰ যোগেদি এডাল গুৰুত্বপূৰ্ণ তন্তুৰ সংযোগ স্থাপন কৰিছিল। সম্ভৱ ইয়েই আছিল তেওঁৰ গাঁথনি, ৰূপ আৰু ছন্দ সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ প্ৰধান নিৰ্ণায়ক। ইংৰাজ শাসন আৰু স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত ভাৰতীয় ৰঙ্গমঞ্চৰ সামাজিক আৰু কলাত্মক বিকাশৰ লগত সংগতিপূৰ্ণ পশ্চিমীয়া আধুনিক মূল্যবোধে তেওঁক চিনেমা মাধ্যমটোৰ উপলব্ধি সাপেক্ষে অন্তৰ্দৃষ্টি প্ৰদান কৰিছিল ; তাৰ লগত সমানে মূল্যবান ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ গভীৰ উপলব্ধিৰ সংযোগ সাধনে তেওঁক, তেওঁৰ নিজৰ বাবে আৰু তেওঁ বাচি লোৱা মাধ্যমটোৰ বাবে, স্বদেশৰ মানুহক আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ জ্ঞান তেওঁ কেনেকৈ আহৰণ কৰিছিল বুলি সুধিলে তেওঁ এই বুলি কবলৈ ইচ্ছা কৰিছিল ঃ পশ্চিমৰ চলচ্চিত্ৰ চাই।

লিন্ড্‌ছে এণ্ডাৰচনে যেতিয়া ৰায়ে ধূলিত আঁঠু লোৱাৰ কথা কৈছিল, তেওঁ বুজিছিল যে, *পথেৰ পাচাঁলীত* প্ৰতিফলিত বিশ্বজনীন সত্যৰ উৎস আছিল তাৰ আঞ্চলিক বাস্তৱতা। ৰায়ৰ সেই কালৰ গাঁৱৰ বিষয়ে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা আছিল সামান্য। সেই অভিজ্ঞতা তেওঁ আহৰণ কৰিছিল সাহিত্যত প্ৰসিদ্ধ হোৱা প্ৰকাৰ-বিভাজন (typology) আৰু আৰ্হিমূলক পৰম্পৰাগত মানৱ সম্পৰ্কৰ যোগেদি। বিভূতিভূষণ বন্দোপধ্যায়ে সেই কালৰ এজন অখ্যাতনামা লেখকে এখন অনন্যসাধাৰণ প্ৰথম উপন্যাস লিখাৰ অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল তেওঁৰ নিজা অভিজ্ঞতাৰ পৰা। ৰায়ে তেওঁৰ প্ৰথম ছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল এজন অখ্যাতনামা চিত্ৰ নিৰ্মাতা ৰূপে, যি তাৰ লেখকজনৰ তুলনাত গাঁৱলীয়া জীৱন আৰু দাৰিদ্ৰ্যৰ বিষয়ে খুব কম জানিছিল। সীমাহীন অনুকম্পা আৰু সেই কাললৈকে ভাৰতৰ সৰহভাগ মানুহে বুজি নোপোৱা এক প্ৰকাৰ চলচ্চিত্ৰ সুলভ ভাষাৰে তেওঁ, তেওঁৰ যুগৰ কিছুদূৰ পশ্চিমীয়া ভাৱাপন্ন

চহৰীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোকৰ হৈ, দেশৰ বাকী আধা অংশটোৱে কিদৰে জীৱন যাপন কৰিছিল তাক পুনৰাৱিষ্কাৰ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত যি কৰিছিল সেয়া সফল হৈছিল।

*পথেৰ পাঁচালী*য়ে ভাৰতীয় চিনেমাক পূৰ্বৰ তুলনাত অধিক সম্পূৰ্ণকৈ আৰু দৃঢ়তাৰে চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু তাৰ ভাৰতীয়ত্বৰে শিক্ষিত কৰি তোলাৰ বৈশিষ্ট্য অৰ্জন কৰিছিল। ই প্ৰথম বাৰৰ বাবে চিনেমাক প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ মিলনৰ দৃষ্টি-ভঙ্গিৰ লগত সম্পৰ্কিত কৰে, যি কাৰ্যই ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত শিল্প কলাক পুনৰুজ্জীৱিত কৰিছিল। আধুনিক যুগৰ ভাৰতীয়ই নিজক এজন শৰণাৰ্থীত পৰিণত হোৱাৰ পৰা বচাই ৰাখিবৰ বাবে তেওঁক পৰম্পৰা আৰু সাধাৰণ মানুহৰ লগত সংযোজিত কৰা নাভিৰজ্জুডাল আৱিষ্কাৰ কৰি লোৱাটো আৱশ্যকীয়। ৰায়ৰ প্ৰথম ছবিখনে তেওঁৰ সুবিধাভোগী হোৱাৰ অপৰাধবোধৰূপী ভূত খেদোৱাৰ এটা পথ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। এনে ধৰণৰ ভালেমান চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য নতুন ভাৰতীয় চিনেমা আৰু তাৰ বাণিজ্যিক সূত্ৰবদ্ধ চিনেমাৰ বিৰুদ্ধে চলোৱা বিৰামহীন প্ৰতিবাদৰ এটা অংশত পৰিণত হৈছিল। সৰ্বভাৰতীয় ছবিয়ে এতিয়াও উপাধি, আঞ্চলিক সাজ-পোছাক আৰু ভৌগোলিক স্থিতি এৰাই চলি এটা গুৰি-গোত্ৰহীন কৃত্ৰিম সাধাৰণত্ব দাঙি ধৰে। ই এতিয়াও অনুকৰণৰ ওপৰত বৰ্তি আছে। ইয়াত অতিকথা অথবা অতিনাটকীয়তা সম্পৰ্কীয় কোনো সজ্ঞান উপলব্ধি নাই। ই কেৱল লোককলাসমূহৰ অনুকৰণৰ সংমিশ্ৰণ ঘটায়, যাৰ ফলত সৃষ্টি হয়, ভাৰতীয় দৃশ্য আৰু প্ৰদৰ্শনীয় পৰম্পৰাৰ অগ্ৰগতিৰ পথৰ হেঙাৰ স্বৰূপ —, পাৰ্চী থিয়েটাৰ আৰু ৰবি বাৰ্মাৰ পেইন্টিঙৰ দৰে কোনো ধৰণৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব নোৱাৰা বিবিধ বাৰেমিহলি প্ৰদৰ্শনীৰ। ৰবি বাৰ্মাৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাতহে আমাৰ চিত্ৰকলাত ভাৰতীয়ত্বৰ প্ৰশ্ন উদয় হৈছিল। তেওঁ আছিল বঙ্গীয় চিন্তা গোষ্ঠীৰ অতিশয় ঘৃণাৰ পাত্ৰ, যি গোষ্ঠীয়ে তাৰ অশালীন অংশ বৰ্জিত নিষ্প্ৰাণ পুঁথিগত বৃটিছ চিত্ৰকলা আৰু নিজৰ পূৰ্বৰ চৰ্চাকাৰীসকলৰ অতীতমুখী পুনৰোত্থানবাদ উভয়কে সমান দৃঢ়তাৰে নাকচ কৰিছিল। গগনেন্দ্ৰনাথ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, বিনোদ বিহাৰী আৰু ৰামকিঙ্কৰৰ কৰ্মসমূহ পৰম্পৰাবাদ আৰু পশ্চিমীয়াকৰণ উভয়ৰে পৰা এক নতুন ধৰণে মুক্ত আছিল।

চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰত, ফাল্‌কেৰ ঠিক পিছৰ কালৰ ছবিবোৰে তেওঁ আঁকোৱালি লোৱা পৌৰাণিক বিষয়-বস্তুৰ পৰা আঁতৰি সামাজিক বিষয়-বস্তুৰ ফালে ঢাল লৈছিল। শান্তাৰাম আৰু বিনায়কে দেশীয় সংস্কৃতিৰ সাম্প্ৰতিকীকৰণৰ লগত সুৰ মিলাই চকুত পৰা বিধৰ ক্ষিপ্ৰতাৰে আধুনিকতাবাদী ছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল। তথাপিও, তেওঁলোকৰ চিনেমা মাধ্যমৰ বিশিষ্ট সৃজনী ক্ষমতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণা যথেষ্ট নাছিল; জীৱনৰ বাস্তৱধৰ্মী ভগ্নাংশই বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ খণ্ড হিচাপে নিজস্ব ৰূপ ল'ব পৰা নাছিল। অতিকথাই বাস্তৱৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। চিনেমাৰ বাস্তৱধৰ্মী শব্দাৱলী আৰু বক্তব্য আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গিৰ ভাৰতীয়ত্বৰ মিলনে সত্যজিৎ ৰায়ৰ আগমনৰ মুহূৰ্তটোলৈ অপেক্ষা কৰিবলগীয়া হৈছিল। □

বিঃদ্ৰঃ - ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত অতিকথা আৰু বাস্তৱ ঘটনাৰ মাজৰ আন্তঃসম্পৰ্কৰ পূৰ্ণ আলোচনাৰ বাবে লেখকৰ The Painted Face : Studies in India's Popular Cinema (Roli Books, Delhi, 1991) চাওক।

পথেৰ পাঁচালীৰ পূৰ্বকাল

সত্যজিত ৰায়ৰ পৰিয়ালৰ পূৰ্বপুৰুষ, যোল্ল শতিকাৰ শুদ্ধ বাংলা বচন-ভঙ্গিৰ কেন্দ্ৰস্থল আৰু বাংলা সংস্কৃতিৰ কেন্দ্ৰ বিন্দু বুলি পৰিগণিত, পশ্চিম বঙ্গৰ এখন জিলাত বাসকৰা ৰামসুন্দৰ দেৱ বুলি কোৱা হৈছে। সকলোৰে বাবে সুপৰিচিত জমিদাৰসকলৰ এই ৰায় উপাধিটো (কিছুকালৰ বাবে অধিক শ্ৰেষ্ঠতাসূচক ৰায়চৌধুৰী) নিশ্চয় ওঁঠৰ শতিকাৰ আশে পাশে দিয়া হৈছিল। উনবিংশ শতিকাত, ৰায়ৰ পিতামহ উপেন্দ্ৰ কিশোৰৰ নামেৰেহে পৰিয়ালটো, সম্ভৱ একমাত্ৰ সম্ভ্ৰান্ত ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ পিছতে, আধুনিক বঙ্গৰ এটা বিশিষ্ট সাংস্কৃতিক সত্তাৰূপে জনাজাত হৈছিল।

ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ নেতাসকলৰ দৰে, ৰায়সকলেও ব্ৰাহ্ম সমাজত যোগ দিয়ে। সমাজ সংস্কাৰৰ মহোৎসাহী এই অনুষ্ঠানটোৰ উদ্যোক্তাসকলে তেওঁলোকৰ ধৰ্মত প্ৰাচীন বৈদান্তিক হিন্দু ধৰ্মৰ সাৰাংশ আৰু খৃষ্টান ধৰ্ম্মৰ আনুষ্ঠানিক ৰূপৰ মিশ্ৰণ ঘটাই, পৰম্পৰাগত হিন্দু সমাজক আধুনিক যুগৰ লক্ষ্য পূৰণাৰ্থে পৰিবৰ্তিত কৰাৰ উদ্দেশ্যে এটা গোড়া নৈতিক চালিকা শক্তিৰ বিকাশ ঘটাইছিল।

উপেন্দ্ৰকিশোৰে, 'ইউ ৰায়' (পিছত ইউ ৰায় এণ্ড চানচ্) নামৰ নিজা অনুষ্ঠানৰ যোগেদি বঙ্গদেশত হাফটোন ব্লক নিৰ্মাণ আৰু কিতাপৰ মুদ্ৰণ আৰু প্ৰকাশনৰ কামত বাটকটীয়াৰ ভূমিকা লৈছিল। তেওঁ বৃটিছসকলৰ ছপা উদ্যোগৰ আলোচনী *পেনৰ'জ এনুৱেলত* প্ৰবন্ধ লিখিছিল; নিজৰ আৱিষ্কাৰৰ যোগেদি ছপোৱা পদ্ধতিৰ উন্নতি সাধন কৰিছিল; সৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ বাবে কিছুমান কিতাপ লিখি, সেইবোৰ চিত্ৰিত কৰি, প্ৰকাশ আৰু বিক্ৰী কৰিছিল। তেওঁ গীত ৰচনা কৰিছিল যি বোৰ গীত ব্ৰাহ্ম সমাজত আজিও পৰিবেশন কৰা হয়, আৰু বাঁহী আৰু বেহেলা বজাইছিল। তেওঁৰ ককায়েক সাৰদাৰঞ্জনে ক্ৰিকেট খেলাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল, আন কেইজন ককাই-ভাইৰ ভিতৰত এজন আছিল শিক্ষক আৰু বাকী কেইজন লিখক। কুলদাৰঞ্জন আৰু প্ৰমদাৰঞ্জন ৰায়ে জুলে ভাৰ্নে আৰু আৰ্থাৰ কনান ডইলৰ কিতাপ অনুবাদ কৰিছিল, যিবোৰ আছিল শিশু আৰু প্ৰাপ্তবয়স্ক উভয়ৰে বাবে আনন্দদায়ক। সমগ্ৰ পৰিয়ালটোৰ শিশু সাহিত্যৰ প্ৰতি প্ৰবল অনুৰাগ আছিল। সেই ক্ষেত্ৰত কিন্তু সত্যজিতৰ পিতৃ সুকুমাৰক কোনেও চেৰ পেলাব পৰা নাছিল, যাৰ সংগতি বিহীন কবিতাবোৰ (nonsense verse) আজিও বঙালী ল'ৰা ছোৱালীয়ে মুখস্থ কৰে; উচ্চমানৰ কাব্যিকতা আৰু চিত্ৰায়ণৰ সৈতে সেইবোৰ সিহঁতৰ পিতৃ-মাতৃৰ বাবেও মনোৰঞ্জক।

তেওঁ *সন্দেশ* (যিটো শব্দই বাতৰি আৰু এবিধ মিঠাই উভয়কে বুজায়) নাম দি এখন বিপুল জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা আলোচনী প্ৰকাশ কৰিছিল , যিখন কিছু বছৰৰ আগতে পুনৰ্জীৱিত কৰিছিল তেওঁৰ একমাত্ৰ সন্তান সত্যজিৎ ৰায়ে ।

সুকুমাৰ ৰায়ৰ মৃত্যু হৈছিল ১৯২৩ চনত, যেতিয়া সত্যজিৎ ৰায়ৰ বয়স আছিল দুবছৰ । তেওঁক ডাঙৰ দীঘল কৰিছিল তেওঁৰ মাকে সম্বন্ধীয়া ভাই ককাই, দদায়েক, খুৰীয়েক আদিৰে পৰিপূৰ্ণ ককায়েকৰ বিৰাট আকাৰৰ পৰিয়ালটোৰ মাজত। এটা দীৰ্ঘদেহী গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ চেহেৰাৰে তেওঁৰ মাতৃ আছিল ৰবীন্দ্ৰ সঙ্গীতৰ এগৰাকী সুকণ্ঠী গায়িকা; তেওঁৰ বুদ্ধ আৰু বোধিসত্বৰ মাটিৰ মূৰ্তিয়ে প্ৰশংসা অৰ্জন কৰিছিল । ঠাকুৰ পৰিয়ালৰ লগত পৰিয়ালটোৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছিল; প্ৰায় অনিবাৰ্যভাৱেই ৰায়ে কলিকতাৰ প্ৰেচিডেন্সী কলেজৰ পৰা ডিগ্ৰী পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ বিশ্ববিদ্যালয় শান্তিনিকেতনলৈ চিত্ৰকলাৰ অধ্যয়ন কৰিবলৈ যায়, যি বিদ্যাত তেওঁ সৰু কালতে দক্ষতা প্ৰদৰ্শন কৰিছিল । তাত তেওঁ আচাৰ্য নন্দলাল বসু আৰু বিনোদ বিহাৰী মুখোপাধ্যায়ৰ পৰা শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। তাৰ পিছৰ গৰাকীৰ জীৱনৰ আধাৰত তেওঁ পিছলৈ *দি ইনাৰ আই* নামৰ এখন ছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল । সেই কালছোৱাত শান্তিনিকেতন আছিল কেৱল স্বদেশৰেই নহয়, সমগ্ৰ বিশ্বৰ সাহিত্য আৰু সুকুমাৰ কলাৰ এক নতুন ধৰণৰ উপলব্ধিৰ কেন্দ্ৰস্থল । ৰবীন্দ্ৰনাথে দেশীয় পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত কিন্তু সমগ্ৰ বিশ্বৰ দ্বাৰা সমৃদ্ধ এটা নতুন ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ বাবে এটা অনুকূল পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি, তালৈ দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চল আৰু বাহিৰৰ বহুত দেশৰ পৰা ছাত্ৰ আৰু শিক্ষকক আকৰ্ষণ কৰি আনিছিল । এই ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ নিজৰ উপস্থিতি আৰু লেখনিৰেও তেওঁ বৰঙনি আগবঢ়াইছিল।

১৯৪২ চনত, মধ্য ভাৰতৰ শিল্প-কলাৰ স্মৃতি সৌধবোৰ দৰ্শন কৰাৰ যাত্ৰা শেষ কৰি ৰায়ে শান্তিনিকেতন ত্যাগ কৰে । সেই সময়তে তেওঁ 'ডি জি কেইমাৰ এন্‌ড কোম্পানি নামৰ বৃটিছ বিজ্ঞাপন সংস্থাত এটা চাকৰি পালে । তাত থকা কালছোৱাত, তেওঁ ভাৰতীয় পুস্তক উৎপাদনৰ মান উন্নত কৰাৰ পথ প্ৰদৰ্শক অনুষ্ঠান 'চিগনেট প্ৰেছ'ৰ কিতাপৰ বেটুপাতৰ পৰিকল্পনা আৰু চিত্ৰায়ণৰ বহুত কাম কৰিছিল । তেওঁ চিত্ৰায়িত কৰা অন্যতম কিতাপ আছিল বিভূতিভূষণ বন্দোপাধ্যায়ৰ *পথেৰ পাঁচালীৰ* এটা সংক্ষিপ্ত সংস্কৰণ ।

সেই কালছোৱাতে প্ৰকাশ পাইছিল ৰায়ৰ চলচ্চিত্ৰ প্ৰীতি । সেই কালছোৱাতে তেওঁ (মোকে ধৰি) আন কেইজনমানৰ লগ হৈ, 'কলিকতা ফিল্ম ছ'চাইটি' স্থাপন কৰিছিল, আৰু ভাৰতীয় চিনেমাৰ সমস্যাবোৰ, আৰু ই (ভাৰতীয় চিনেমা) কেনে হোৱা উচিত সেই সম্পৰ্কে প্ৰবন্ধ লিখিছিল । কলিকতা ফিল্ম ছ'চাইটিয়ে কেইজনমান চলচ্চিত্ৰ প্ৰেমী ব্যক্তিক একত্ৰিত কৰে, যিসকলৰ কেইজনমানে পিছলৈ প্ৰসিদ্ধ চিত্ৰ-নিৰ্মাতাত পৰিণত হৈছিল । ৰায়ৰ প্ৰাৰম্ভিক প্ৰচেষ্টাই, তেওঁৰ নিজক আৰু আনকো চলচ্চিত্ৰ-বিদ্যাৰ শিক্ষা দান কৰে, কাৰণ, কলিকতা ফিল্ম ছ'চাইটিয়ে বিশ্ব চলচিত্ৰৰ এনে কিছুমান উৎকৃষ্ট কৰ্ম প্ৰদৰ্শন কৰিছিল যিবোৰ তাৰ পূৰ্বে ভাৰতত কোনেও দেখাই নাছিল । সেইবোৰৰ ভিতৰত আছিল

আইজেনষ্টাইন, পুডভকিন্, ৰবাৰ্ট ফ্লেহাৰ্টি, জন গ্ৰিয়েৰচন, মাৰ্চেল কাৰ্ণে, জুলিয়ান ডুভিভাৰ, ইত্যাদিৰ ছবি । তেওঁ বিদেশ ভ্ৰমণ কৰাৰ আগৰ কালছোৱালৈকে, ৰায়ৰ বাবে এই ছ'চাইটিখনেই বিদেশী ছবি চোৱাৰ একমাত্ৰ উপায় আছিল; তাৰ পিছৰ বহু কালৰ বাবে ই আছিল তাৰ অন্যতম প্ৰধান উপায় ।তাৰ আগতেই তেওঁ আলোচনী আৰু কিতাপৰ সৰ্বগ্ৰাসী পঢুৱৈ আছিল আৰু সেই বাবেই হলিউডৰ চিত্ৰ পৰিবেশকসকলৰ গুদামত ইংৰাজী নামৰ আৱৰণৰ তলত লুকাই থকা ভালেসংখ্যক বিখ্যাত ফৰাচী ছবি চিনি উলিয়াব পাৰিছিল— উদাহৰণ স্বৰূপে *ডান্স অব লাইফ* নামেৰে ইংৰাজী ভাষাত ডাব কৰা ডুভিভাৰৰ *কাৰনেট জু বল* নামক ছবিখন। ছ'চাইটিত লগ পোৱা বিখ্যাত ব্যক্তিসকল আছিল জাঁ ৰেনোৱা, পুডভকিন, নিকোলাই চাৰ্কাছভ, জন হাষ্টন ইত্যাদি। ১৯৪৮-৪৯ চনত গঙ্গাৰ পাৰত *দি ৰিভাৰ* নামৰ ছবিখন নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আহি কলিকতাত থকা, জাঁ ৰেনোৱাৰ লগত তেওঁৰ পৰিচিত হৈছিল । ১৯৫০ চনত তেওঁৰ নিয়োগ-কৰ্তাই তেওঁক লণ্ডনলৈ প্ৰশিক্ষণ ল'বলৈ পঠিয়াইছিল । তাত তেওঁ লিণ্ড্চে এণ্ডাৰচন আৰু গেভিন লেমবাৰ্টৰ লগত বন্ধুত্ব স্থাপন কৰিছিল, আৰু তাৰ চাৰিটা মাহত প্ৰায় এশখন ছবি চাইছিল, যিবোৰৰ ভিতৰত আছিল, তেওঁৰ মনত গভীৰ ৰেখাপাত কৰা *বাইচাইকেল থিভ্চ*কে ধৰি ইটালীৰ নব্যবাস্তৱবাদী ধাৰাৰ ছবিবোৰ । তেওঁ জাহাজেৰে দেশলৈ ঘূৰি অহা পথছোৱাত *পথেৰ পাঁচালী*ৰ চিত্ৰ-নাট্য ৰচনা কৰিছিল । ১৯৫২ চনত ভাৰতৰ প্ৰথম আন্তৰ্জাতিক ফিল্ম মহোৎসৱ অনুষ্ঠিত হৈছিল, য'ত তেওঁ ইটালীয় নব্যবাস্তৱবাদী ছবিবোৰ নতুনকৈ আৰু জাপানকে ধৰি আন দেশৰ ছবি চোৱাৰ সুযোগ পাইছিল ।

*পথেৰ পাঁচালী*য়ে সেই সময়ত সৃষ্টি কৰা সকলো চাঞ্চল্যকৰ প্ৰতিক্ৰিয়া সত্ত্বেও, ই দেখদেখকৈ সমকালীন আন আন ভাৰতীয় কলাৰ মূল্যবোধক চিনেমালৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰাৰ বাহিৰে বেছি আন একো কৰা নাছিল । বাস্তৱধৰ্মী বৰ্ণনা, সমাজ সচেতনতা, ব্যক্তিৰ প্ৰতি কৰুণা, মাধ্যমৰ প্ৰতি আনুগত্য, এই আটাইবোৰ বস্তু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ চুটিগল্পত, শৰৎ চন্দ্ৰৰ *মহেশ, ৰামেৰ সুমতি* আদি দীঘলীয়া গল্পবোৰত, ৰমাপদ মুখোপাধ্যায়, বিভূতি বন্দোপধ্যায়, বিভূতি মুখোপাধ্যায়, প্ৰেমেন্দ্ৰ মিত্ৰৰ ৰচনাৱলীত প্ৰচুৰ পৰিমাণে আছিল, আৰু মাণিক বন্দোপাধ্যায়ৰ কৰ্মত এটা নতুন চমকপ্ৰদ ৰূপ প্ৰাপ্ত হৈছিল । সীতা, শান্তা দেৱী, আশাপূৰ্ণা দেৱী আৰু গজেন্দ্ৰ নাথ মিত্ৰৰ উপন্যাসবোৰ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ ৰূপায়ণৰ বাবে বিখ্যাত আছিল ।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে, এই চহকী সাহিত্যটোৰ বহুতো প্ৰমূল্যই আন আন কলালৈ সম্প্ৰসাৰিত হোৱাৰ পথ বিচাৰি পাইছিল । ১৯৪০ চনৰ আশে পাশে, 'ইউথ্ কালচাৰ ছ'চাইটি' আৰু বিনয় ৰায়ৰ 'ছং স্কোৱাড' এ এই সচেতনতাক সক্ৰিয় ৰূপ দিয়াৰ কাম আৰম্ভ কৰিছিল, যাৰ ফল স্বৰূপে সৃষ্টি হৈছিল বিজয় ভট্টাচাৰ্যৰ *নবান্ন* নাটক আৰু 'ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘ' (আই পি টি এ)ৰ । চিত্ত প্ৰসাদৰ চিত্ৰ, যতীন্দ্ৰ মিত্ৰ, বিষ্ণু দে, সুভাষ মুখোপাধ্যায় ইত্যাদিৰ কবিতা, 'এন্টি ফেচিষ্ট্ ৰাইটাৰ্ছ্ আৰ্টিষ্ট এণ্ড এচোচিয়েচন'

(পিছলৈ প্ৰগ্ৰেছিভ ৰাইটাৰ্চ এণ্ড আৰ্টিষ্টচ্ এচোচিয়েচন)ৰ সংগঠন, এইবোৰে সমাজ আৰু সমাজৰ গতিপথৰ পৰিৱৰ্তন সাধনৰ ক্ষেত্ৰত কলাৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে এটা নতুন চেতনা আনিবলৈ চেষ্টা চলাইছিল । বিশেষকৈ, আই পি টি এই বঙ্গদেশৰ প্ৰদৰ্শন কলাৰ ওপৰত এটা মচিব নোৱাৰা সাঁচ পেলাইছিল । ভিক্টোৰীয়া যুগৰ জটিলতাৰ পৰা থিয়েটাৰৰ জগতক মুক্ত কৰাৰ এটা নতুন আন্দোলনৰ সূচনা কৰিছিল । পঞ্চাশৰ দশকৰ মাজ ভাগতেই পশ্চিম বঙ্গত পৰীক্ষামূলক থিয়েটাৰে মূৰ দাঙি উঠিছিল । 'বহুৰূপী'ৰ *ছেঁড়া তাৰএ* নাটকীয় বাস্তৱ বাদ আৰু সচেতনতাৰ ক্ষেত্ৰত এক অভূতপূৰ্ব সাফল্য অৰ্জন কৰিছিল । উদয় শংকৰে ভাৰতীয় নৃত্যৰ নতুন নতুন ঠাঁচ সৃষ্টি কৰি তাক ৰাধাৰ বিৰহৰ পৰা কোনোকালে নুশুনা, 'বনুৱা আৰু যন্ত্ৰ'ৰ দৰে বিষয়-বস্তুলৈ আগুৱাই নিছিল । প্ৰকৃতপক্ষে, '*কল্পনা*' (১৯৪৮) ত তেওঁ, কিছু সাৰ্থকভাৱে, চিনেমাৰ মাধ্যমেৰে তেওঁৰ নতুন নৃত্য-ৰূপ প্ৰকাশ কৰিছিল । দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আগতেই, অমৃতা শ্বেৰ গিলে ইউৰোপীয়ৰ পৰা ভাৰতীয়লৈ তেওঁৰ আধ্যাত্মিক ৰূপান্তৰ সাধন কৰিছিল, তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ পেইন্টিংবোৰে ভাৰতীয় মানুহৰ, বিশেষকৈ তাৰ অতি দুখীয়া শ্ৰেণীটোৰ, স্বস্তি, মৰ্য্যাদা, অদৃষ্টবাদিতা আৰু দুঃখ-কষ্টৰ গভীৰ উপলব্ধিৰ প্ৰকাশ কৰিছিল । যামিনী ৰায়ে, সেইদৰে, পশ্চিমীয়া শৈক্ষিক কলাৰ পৰা লোক-কলাৰ ৰূপলৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰিছিল । সৰ্বভাৰতীয় সন্মিলনৰ যোগেদি শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ পুনৰুত্থানৰ কাম পূৰ্ণবেগে চলিছিল । আন কথাত *পথেৰ পাঁচালীৰ* বহু কালৰ পূৰ্বে, ভাৰতীয় লিখক আৰু শিল্পীসকলে, চিনেমাৰ বাহিৰে আন সকলো প্ৰকাৰৰ কলা মাধ্যমৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ সৃষ্টি-কৰ্মসমূহত সাধাৰণ মানুহ আৰু পৰম্পৰাৰ আত্ম-পৰিচয়ৰ অনুসন্ধান আৰম্ভ কৰিছিল।

নতুন মাধ্যমটোত যে সৰ্বহাৰা শ্ৰেণী সচেতনতাৰ সংযোগ স্থাপনৰ প্ৰয়াস হোৱা নাছিল এনে নহয় । ১৯৪১ চনতেই খাজা আহমেদ আব্বাচে 'ব'ম্বে টকীজ'ৰ হৈ এজন সাংবাদিকে এজন শক্তিশালী ব্যৱসায়ীৰ পৰা পোৱা হেঁচাৰ বিষয়ে *নয়া সংসাৰ* নামৰ ছবিখনৰ চিত্ৰ-নাট্য ৰচনা কৰিছিল । ১৯৪৯ চনত তেওঁ, আই পি টি এৰ *নবান্নৰ* হিন্দী সংস্কৰণৰ আধাৰত, বঙলা নাটকখনত পূৰ্বতে অভিনয় কৰা শম্ভু মিত্ৰ আৰু তৃপ্তি মিত্ৰক লৈ, *ধৰতী কে লাল* নিৰ্মাণ কৰে । তাৰ আগতে জাতিভেদ প্ৰথা, যৌতুক প্ৰথা আদিৰ বিৰোধিতা কৰা অসংখ্য জাতীয়তাবাদী আৰু সামাজিক ভাৱে প্ৰগতিশীল ছবি নিৰ্মাণ হৈছিল। কিন্তু এইখনেই আছিল প্ৰথমবাৰৰ বাবে পোনপটীয়াকৈ ক্ৰান্তিকাৰী বাম পন্থীৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত, আৰু সহানুভূতিৰ ক্ষেত্ৰত, স্পষ্টভাৱে সৰ্বহাৰাৰ ছবি । দুৰ্ভাগ্য-বশতঃ আববাচৰ চলচিত্ৰ সচেতনতা শম্ভু মিত্ৰৰ *নবান্ন* আৰু *ছেঁড়া তাৰত* পৰিলক্ষিত মঞ্চ সচেতনতাৰ সমকক্ষ নাছিল। যদিও ছবিখন পেৰিচ, লণ্ডন আৰু মস্কোত প্ৰদৰ্শিত হৈছিল আৰু এখন বৈশিষ্ট্য-পূৰ্ণ ছবি বুলি পৰিগণিত হৈছিল, এইখন মূলতঃ আছিল চলচ্চিত্ৰায়িত মঞ্চাভিনয়। তেওঁৰ প্ৰকাশ ভঙ্গিৰ প্ৰণালীবদ্ধতাই আববাচৰ ছবিৰ প্ৰগতিশীল বিষয়-বস্তু সকলো সময়তে ক্ষতিগ্ৰস্ত কৰিবলৈ লৈছিল, যিটো বস্তু পিছলৈ বাণিজ্যিক চলচ্চি ত্ৰৰ নিচেই কাষ চাপিল । *সাত হিন্দুস্থানীৰ* শেষ দৃশ্যটোত অপেৰাধৰ্মী পদ্ধতি কাৰ্যকৰী কৰিবৰ বাবে সাতজন

ভাৰতীয়ই দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পৰা সাতখন ক'লা-হালধীয়া ৰঙৰ টেক্সী গাড়ীত অহা, গাড়ীবোৰৰ দুৱাৰবোৰ ঠিক একেটা সময়তে খোলা— এইবোৰ আছিল দেখদেখকৈ আই পি টি এ ৰ নৃত্য-নাট্যানুস্থানবোৰৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা, যিবোৰৰ মিল আছিল উদয় শংকৰৰ উপস্থাপন শৈলীৰ লগত ।এই আই পি টি এ ৰ অপেৰাধৰ্মিতাৰ আভাস বহুতৰ ৰক্তস্ৰোতৰ লগত ইমান প্ৰবলতাৰে প্ৰৱাহিত হ'ল যে সেই সকলে পিছলৈ তাক স্বতন্ত্ৰীয় হ'বলৈ এৰি দিলে, যিটো পৰিলক্ষিত হয় আনকি মৃণাল সেনৰো ১৯৭৬ চনত মুক্তি পোৱা *মৃগয়াৰ* পৰিসমাপ্তিৰ পাহাৰৰ ওপৰত ঠিয় হৈ থকা জনজাতিসকলৰ বৰ্ণছায়া (Silhouette)ত ।

১৯৫২ চনত ঋত্বিক ঘটকে তেওঁৰ প্ৰথম ছবি *নাগৰিক* নিৰ্মাণ কৰিছিল । তাৰ স্থান বিশেষত প্ৰতিভাৰ স্ফুলিঙ্গ পৰিলক্ষিত হোৱা সত্বেও, সাধাৰণভাৱে, ই পৰম্পৰাগত বঙলা ছবিৰ পৰ্যায় ভুক্ত আছিল। ছবিখনত *পথেৰ পাচাঁলীৰ* তিনি বছৰৰ পিছত নিৰ্মাণ কৰা আৰু তাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত *অযান্ত্ৰিকত* ঘটা নতুন চিনেমাত্মক ভাষাৰ বিস্ফোৰণ দেখিবলৈ পোৱা নগৈছিল, যদিও ই ৰায়ৰ প্ৰথম ছবিৰ বৰ্ণনা ভঙ্গিৰ লগত কোনো সাদৃশ্য বহন কৰা নাছিল। (ই মাথোন ৰায়ে প্ৰৱৰ্তন কৰা কিছুমান বস্তু, যেনে, সম্প্ৰসাৰিত বহিৰ্দৃশ্য গ্ৰহণ, বাস্তৱধৰ্মী পৰিবেশ, অতিমাত্ৰিক ফিলটাৰৰ ব্যৱহাৰ বৰ্জন, আদি পৰিগ্ৰহণ কৰিছিল।)

চিনেমাত ৰায়ৰ প্ৰাৰম্ভিক শিক্ষাকাল হলিউডৰ ছবি নিৰীক্ষণ কৰাৰ মাজেৰে অতিবাহিত হৈছিল (কাৰ্যতঃ স্বাধীনতাৰ আগৰ কালছোৱাত তেওঁ যিবোৰ ছবি চোৱাৰ সুযোগ পাইছিল)। তেওঁ নিজে কেবাবাৰো কোৱা মতে, হলিউডৰ ছবি পুনঃ পুনঃ চাই তেওঁ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কাম শিকিছিল। হলিউডৰ যুক্তিযুক্ত আৰু (অন্ততঃ বাহ্যিক ক্ষেত্ৰত) বাস্তৱধৰ্মী বৰ্ণনা শৈলীয়ে তেওঁৰ মনত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিছিল । (দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ঠিক পিছতে পলিত গদাৰক লগ ধৰাৰ সুযোগ পাই তেওঁ উত্তেজিত হোৱাৰ কথা আজিও মোৰ মনত আছে)। তথাপিও, প্ৰায়বোৰ হলিউডৰ ছবিৰ বাহ্যিকতা আৰু শিল্পীৰ স্বাধীনতাৰ ওপৰত ষ্টুডিঅ' কৰ্তৃপক্ষৰ অশুভ প্ৰভাৱ তেওঁ পছন্দ কৰা নাছিল । নিউয়ৰ্কৰ 'এচিয়া ছ'চাইটি'ত দিয়া এটা বক্তৃতাত তেওঁ পৰিষ্কাৰকৈ কৈছিল যে তেওঁ হলিউডৰ পৰা কি কৰিব লাগে কেৱল তাকেই শিকা নাছিল, কি কৰিব নেলাগে তাকো শিকিছিল ।

আমি সেইকালত পঢ়া ৰ'জাৰ মেনভিলৰ 'ফিল্ম্' (পেঙ্গুইন ১৯৪৪) নামৰ কিতাপখনত উল্লেখ কৰা বিদেশী ছবিবোৰ চোৱাৰ প্ৰয়োজনীয়তা এৰাব নোৱাৰা হৈ পৰিছিল । সেই কথাটোৱেই তেওঁক ১৯৪৭ চনৰ মাজ ভাগত মোক এইদৰে ক'বলৈ উৎসাহিত কৰিছিল ঃ "আমি এখন ফিল্ম ছ'চাইটি সংগঠন নকৰোঁ কিয় ?" 'কলিকতা ফিল্ম ছ'চাইটি'তে তেওঁ আইজেনষ্টাইনৰ *বেটেল্‌শ্বিপ পটেমকিন, ষ্ট্ৰাইক, জেনেৰেল লাইন, আলেকজেণ্ডাৰ নেভিস্কি,* ফ্ৰে'হাৰ্টিৰ *নানুক অৱ দি নৰ্থ* আৰু *লুইচানা ষ্টৰি* চাইছিল, পুডভকিনক তেওঁৰ *ষ্টৰ্ম অ'ভাৰ এচিয়া* চাই আৰু *আলেকজেণ্ডাৰ নেভিস্কিত* নেভিস্কি আৰু *আইভান দি টেৰিবলত* আইভানৰ ভাও লোৱা নিকোলাই চাৰ্কাচভৰ লগত একে লগে লগ পাইছিল, আৰু লগ পাইছিল জন হাষ্টনক। কিন্তু, সম্ভৱ সেইবোৰৰ কোনো এটা, ১৯৪৮-৪৯ চনত *দি ৰিভাৰ* নিৰ্মাণ কৰিবলৈ

কলিকতালৈ অহা, জাঁ ৰেনোৱাক লগ ধৰাৰ তুলনাত অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নাছিল । ৰ'জাৰ মেনভিল আমাৰ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ, কাৰণ তেওঁৰ পেংগুইনৰ কেঁচা বন্ধা কিতাপখনৰ পৰা ৰায়ৰ নেতৃত্বৰে আমি কেইজনমানে চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত ৰেনোৱাৰ স্থান কিমান অৰ্থপূৰ্ণ তাক জানিব পাৰিছিলো । সেই সময়ত লিণ্ডচে এণ্ডাৰচনে সম্পাদনা কৰা 'চিকুৱেন্স' আলোচনীত তেওঁৰ সম্পৰ্কে ৰায়ে লিখিছিল, তেওঁক তেওঁৰ কলিকতাত থকা কালছোৱাত সঘনাই লগ ধৰিছিল, আৰু তেওঁৰ কাম নিৰীক্ষণ কৰিছিল । ৰেনোৱাই কৰা দুটা মন্তব্য, সম্ভৱ, তেওঁৰ ভৱিষ্যতৰ কৰ্মৰ চৰিত্ৰৰ আটাইতকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ নিৰ্দেশিকা আছিল । তাৰ প্ৰথমটো আছিল ৰেনোৱাৰ ফিল্মৰ চৰিত্ৰায়ণ সম্পৰ্কীয় এটা মানৱতাবাদী বিবৃতি — তেওঁৰ ছবিৰ আটাইবোৰ চৰিত্ৰ তেওঁৰ প্ৰিয় আৰু, সেয়ে, তেওঁ কাকো নেওচা দিব নোৱাৰে ঃ "সমস্যাটো এইটোৱেই যে প্ৰত্যেকৰে এটা নিজা কাৰণ আছে (তেওঁ যি কৰে তাৰ)। প্ৰথম কালছোৱাৰ ৰায়ৰ বাহিৰে, স্বয়ং ৰেনোৱা বাদে আন কোনো চিত্ৰ-নিৰ্মাতাৰ ক্ষেত্ৰত কথাষাৰ অধিক সত্য নাছিল । ৰেনোৱাৰ এই দ্বিতীয় মন্তব্যটো আমাৰ সকলোৰে বাবে অনুপ্ৰেৰণাৰ স্থল আছিল ঃ "ভাৰতীয় চিনেমাই যেতিয়া হলিউডৰ অনুকৰণ পৰিহাৰ কৰি তাৰ চৌপাশে থকা বাস্তৱক প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব, তেতিয়া ই এটা জাতীয় প্ৰকাশ-ভঙ্গি আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব"। মই এই বিবৃতিটো বেলেগ বেলেগ শব্দেৰে সজোৱা বিভিন্ন ৰূপৰ সন্মুখীন হৈ আহিছোঁ, আৰু বিবৃতি হুবহুকৈ উদ্ধৃত নকৰিলেও তাৰ অৰ্থ কিন্তু অতি পৰিষ্কাৰ। তাৰ গূঢ়াৰ্থ প্ৰকাশ পাইছিল *পথেৰ পাচাঁলী*ৰ আঞ্চলিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ আনুগত্য প্ৰকাশ আৰু যিকোনো প্ৰকাৰৰ বহিৰাগত চানেকিৰ বৰ্জনৰ যোগেদি। কিন্তু ৰেনোৱাৰ কথাবোৰৰ উপৰিও তেওঁৰ *দি ৰিভাৰ* ছবিখনত আছিল, প্ৰীতি আৰু অপূৰ্ব সৃষ্টিধৰ্মিতাৰ লগতে, চিলা উৰোৱা দৃশ্যটোৰ লগত ব্যৱহৃত কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ তানৰ লেখীয়া ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ মন কৰিবলগীয়া ব্যৱহাৰ । যদিও ছবিখনৰ দাৰ্শনিক দিশটো ভাৰতীয় পুৰণি ইতিহাস আৰু সাহিত্যৰ গভীৰ জ্ঞানৰ অভাৱৰ বাবে দুৰ্বল, তাৰ প্ৰভাৱ আমাৰ বাবে সেই কালত চমকপ্ৰদ আছিল ।

তেওঁ লণ্ডনৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ ঠিক পিছতে অনুষ্ঠিত হৈছিল নব্য-বাস্তৱবাদ, আৰু *ৰশোমন*ৰ দৰে ছবিৰ যোগেদি কুৰোশ্চাৱাৰ প্ৰথম পৰিচয়ৰে সমৃদ্ধ ভাৰতৰ প্ৰথম আন্তৰ্জাতিক ফিল্ম মহোৎসৱ । এইবোৰৰ দৰ্শনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত নোহোৱা হ'লে হয়তো তেওঁৰ প্ৰথম ছবিখন হ'লহেঁতেন *প্ৰিজনাৰ অব জেণ্ডা*ৰ সংশোধিত সংস্কৰণ (যিখনৰ চিত্ৰ-নাট্য তেওঁ চল্লিচৰ দশকৰ আগ ভাগতে লিখিছিল) বা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ *ঘৰে বাইৰে*। যদিও তেওঁ ইতিমধ্যে অভিনয়ৰ বাবে অবৃত্তিধাৰী শিল্পী লোৱাৰ কথা চিন্তা কৰিছিল (প্ৰমাণ, মেৰী চিতনে আঙুলিয়াই দেখুৱাৰ দৰে, তেওঁ *পথেৰ পাচাঁলীত* ইটালিয়ানসকলক অনুকৰণ কৰা নাছিল), তেওঁ যে *প্ৰিজনাৰ অব জেণ্ডাৰ*তো কথাই নাই, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীটোৰেও *পথেৰ পাচাঁলী*ৰ সমপৰ্যায়ৰ এখন সুন্দৰ প্ৰথম ছবি সৃষ্টি কৰিব পাৰিলে হেঁতেন, সি সন্দেহজনক ।

*পথেৰ পাচাঁলী*ৰ নিৰ্ভেজাল সাফল্যৰ পিছতহে ৰায়ে, (ছবি নিৰ্মাণ কৰা সময়ছোৱাত

কেইমাহমানৰ বাবে তেওঁক কামৰ পৰা দৰমহাসহ ছুটি দিয়া হৈছিল), শেষত ডি জে কেইমাৰ এগু কোম্পানিৰ চাকৰি সম্পূৰ্ণৰূপে ত্যাগ কৰিছিল। বিজ্ঞাপনৰ কামৰ প্ৰতি তেওঁ কোনো কালে সম্পূৰ্ণৰূপে আগ্ৰহ হেৰুওৱা নাছিল; তেওঁৰ আদি কালছোৱাৰ ছবিবোৰৰ প্ৰচাৰৰ বিজ্ঞাপনৰ চানেকি প্ৰস্তুত কৰাৰ উপৰিও, তেওঁ বহুত দিনৰ বাবে 'ক্লেৰিয়ান এডভাৰটাইজিং চাৰ্ভিচ্' (ডি জে কেইমাৰৰ উত্তৰাধিকাৰীসকল আৰু কৰ্মচাৰীসকলৰ দ্বাৰা অধিকৃত) ৰ এজন সঞ্চালক হৈ আছিল, য'ত তেওঁৰ বহুত সহকৰ্মীয়ে এতিয়াও কাম কৰে। ১৯৭১ চনত নিৰ্মিত *সীমাবদ্ধ*ত এখন সম্পূৰ্ণ 'এড্ ফিল্ম' সোমাই আছে, যিখন নিৰ্মাণ কৰি ৰায় নিশ্চয় খুব আনন্দিত হৈছিল ।

□

চিত্র–ত্ৰয়ী

পথেৰ পাঁচালীৰ নিৰ্মাণ সম্পৰ্কে দুটা কথা মন কৰিব লগীয়া আছিল। এটা আছিল তাৰ ধাৰণাটোৱেইঃ সেই কালৰ ভাৰতত চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত নীতি নিয়মৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধিতা কৰি এই ছবিখন নিৰ্মাণৰ কাৰণে প্ৰচেষ্টা চলোৱা; আনটো আছিল সেই ধাৰণাটো কাৰ্যকৰী কৰাৰ ক্ষেত্ৰত গ্ৰহণ কৰা আপোচহীন সংকল্পৰ দৃঢ়তা।

ছবিখনৰ, দিনৰ ভাগৰ আটাইবোৰ দৃশ্যৰ চিত্ৰ গ্ৰহণ কৰা হৈছিল স্বাভাৱিক পৰিবেশত, মাত্ৰ নিশাৰ দৃশ্যবোৰৰ চিত্ৰহে ষ্টুডিঅ'ত গ্ৰহণ কৰা হৈছিল, আৰু তাকো কৰা হৈছিল তাৰ স্বাভাৱিক পৰিবেশৰ হুবহু আলোকচিত্ৰ সদৃশ খুঁটি-নাটিযুক্ত প্ৰতিৰূপ সৃষ্টিৰ যোগেদি। ছবিখনৰ দুই লাখ টকীয়া বাজেট সেই কালতো তাকৰীয়া আছিল, তাত কোনো 'ষ্টাৰ' নাছিল আৰু সৰহভাগ অভিনেতাই মুখত ৰং নসনাকৈ ছবিত ওলাইছিল। যিসকলৰ অভিনয়ৰ অভিজ্ঞতা আছিল, তেওঁলোকো ৰাইজৰ মাজত জনাজাত নাছিল। আঁশী বছৰীয়া কঁকাল পৰা বৃদ্ধা এগৰাকীয়ে ছবিত অভিনয় কৰাৰ কথা কোনোবাই শুনিছিল নে? ই ভাৰতীয় সঙ্গীতক আৱহ সঙ্গীত ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল (যিহক, সেই কালত, কোনো 'শৰীৰ' নথকা হেতুকে ফিল্মৰ বাবে অনুপযুক্ত বুলি বিবেচিত কৰা হৈছিল) । তাত কোনো গান, নাচ, যুৱক-যুৱতীৰ প্ৰেম নাছিল; ই আপোচহীনভাৱে বাস্তৱধৰ্মী আছিল (বহুতে তাক "তথ্য চিত্ৰ" বুলি দোষাৰোপ কৰিছিল)। ই আছিল এটা অতিমাত্ৰিক একক প্ৰচেষ্টা, ছবি নিৰ্মাণৰ আটাইবোৰ দিশ কঠোৰভাৱে পৰিচালকৰ নিয়ন্ত্ৰণাধীন আছিল। তেওঁ আৰু তেওঁৰ গোটটো আছিল সম্পূৰ্ণৰূপে অভিজ্ঞতাহীন। তাৰ প্ৰত্যেকজনে সেই সময়ত প্ৰচলিত ছবি নিৰ্মাণৰ একোটা নিয়ম ভঙ্গ কৰিছিল।

পথেৰ পাঁচালীৰ নিৰ্মাণৰ পিছত ৰায়ে প্ৰায়েই কৈছিল যে তেওঁ ছবি নিৰ্মাণ শিকিছিল ছবি চাই। তাৰ কিছুমান তেওঁ এক ডজনতকৈয়ো অধিক বাৰ চাইছিল। এই ছবিবোৰৰ পৰা তেওঁ যিখিনি শিকা নাছিল সেইখিনি তেওঁ শিকিছিল কামৰ যোগেদি।

পথেৰ পাঁচালীৰ চিত্ৰ-নাট্যৰ প্ৰথম খচৰা প্ৰস্তুতিৰ পৰা মুক্তিলৈকে, এটা আদৰ্শৰ ওপৰত লক্ষ্য ৰাখি, ছবিখনক পাঁচ বছৰৰ বাবে তেওঁৰ নিজৰ শিক্ষাকালৰ কমাৰশালত আৱদ্ধ কৰি ৰখা হৈছিল। এই সমগ্ৰ কালছোৱাত, ৰায়ে ডি জে কেইমাৰ এণ্ড কোম্পানিৰ কলা নিৰ্দেশক হিচাবে কাম কৰি আছিল। ছবিখনৰ ভালেখিনি অংশৰ কাম সপ্তাহান্তৰ ছুটিৰ সময়ছোৱাত কৰা হৈছিল, তাৰ কিছু ভাগ যান্ত্ৰিক কৌশলবোৰ আয়ত্ত কৰিবৰ বাবে

চলোৱা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি কটোৱা হৈছিল। এই গোটেই কালছোৱাত ৰায়ে তেওঁৰ দৃষ্টি অটুট ৰাখিছিল, আৰু তেওঁৰ অনুগামী গোটটোৰ সেই দৃষ্টিৰ ওপৰত থকা বিশ্বাস কেতিয়াও দ্বিধাগ্ৰস্ত হোৱা নাছিল। তেওঁ কেনেকৈ ছবিখনৰ প্ৰায় চল্লিছ শতাংশৰ কাম কৰিবলৈ নিজৰ বীমা পলিচি আৰু পত্নীৰ অলঙ্কাৰ বন্ধকত থৈছিল, আৰু কেনেকৈ কিছুদূৰ আপোচ নমনা এটা চৰকাৰৰ আৰ্থিক সাহায্যৰে তাক সম্পূৰ্ণ কৰিব পাৰিছিল, সেয়া সকলোৰে সুবিদিত হেতুকে তাৰ পুনৰাবৃত্তিৰ সকাম নাই। অপেক্ষাৰত কালছোৱা ল'ৰা-ছোৱালীকেইটা হঠাৎ বাঢ়ি যোৱা বা বেশ্যালয় অঞ্চলৰ পৰা বিচাৰি অনা একালৰ অভিনেত্ৰী বৃদ্ধা চুনিবালা দেৱীৰ দৃশ্য গ্ৰহণ পুনৰাম্ভৰ আগতে মৃত্যু হোৱাৰ সম্ভাৱনীয় বিপদেৰে পৰিপূৰ্ণ আছিল। একোটা সময়ত ই বিপদজনক হৈ পৰিছিল; শেষ সীমাত উপনীত হৈ সত্যজিতে যিখিনি কৰিলে তাক তাৰ খৰছখিনি ঘূৰাই পাবৰ বাবে বিক্ৰী কৰিবলৈ সাজু হৈছিল, কিন্তু যিজন বাণিজ্যিক সাফল্য অৰ্জন কৰা পৰিচালকৰ এযাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰ যোগেদিয়েই সেইটো সম্ভৱপৰ হ'লহেঁতেন, পশ্চিম বঙ্গৰ চৰকাৰে উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহাৰ আগতে ছবিখন চাই ল'বলৈ তেওঁৰ আজৰি নাছিল।

ছবিখন ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এটা নিদৰ্শন ৰূপে বিশ্বত প্ৰথম বাৰৰ বাবে প্ৰদৰ্শিত হৈছিল নিউইয়ৰ্কৰ 'মিউজিয়াম অৱ মডাৰ্ণ আৰ্ট'ত, আলি আকবৰ খানৰ চৰোদ বাদন আৰু শান্তা ৰাওৰ ভাৰত নাট্যম নৃত্যৰ লগত একেলগে ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ চানেকি স্বৰূপে। ই কিছু সংখ্যক সমালোচকৰ সুন্দৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল, কিন্তু ভাৰতীয় সংবাদ-মাধ্যমত সেইবিষয়ে প্ৰায় একোৱেই প্ৰকাশ পোৱা নাছিল। ভাৰতত তাৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শন হৈছিল, 'এড্‌ভাৰটাইজিং ক্লাব অব ইণ্ডিয়া, কলিকতা'ৰ বছৰেকীয়া দিৱস উদ্‌যাপন উপলক্ষে, য'ত বাস্তৱতা নিৰীক্ষণ কৰাতকৈ দৰ্শকসকলৰ বেছিভাগেই হুইস্কি পান কৰাতহে অধিক আগ্ৰহী আছিল। মাত্ৰ তাৰ মুষ্টিমেয় কেইজনমানে সেইদিনা সন্ধিয়া তেওঁলোকে যি বস্তুটো চাইছিল তাৰ মূল্য উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল। তাৰ কিছুকালৰ পিছত, ছবিখনে ব্যৱসায়িক ভিত্তিত মুক্তি পোৱাত, প্ৰথম দুটা সপ্তাহত ছবি ঘৰৰ আধা ভাগ আসন খালি আছিল, তাৰ পিছত মানুহৰ মুখে মুখে বাৰ্তা বিয়পিল, দৰ্শক ছবি ঘৰলৈ আহিবলৈ ধৰিলে। কলিকতীয়া সাধাৰণ দৰ্শকেৰে ভৰি থকা ছবি ঘৰবোৰত ছবিখন বহুদিন ধৰি চলিছিল। তেওঁলোকৰ আগ্ৰহেহে ছবিখনৰ বাধাহীন সাফল্য সম্ভৱপৰ কৰি তুলিছিল। তেওঁলোকক ছবিখনে অভিভূত কৰিছিল, তেওঁলোক বিস্মিত হৈছিল যে এনেধৰণৰ বস্তুৰ উপস্থাপন চিনেমাতো সম্ভৱপৰ। কোনোবাই অমাৰ্জিতভাৱে কোৱা এই কথাষাৰ কাৰোবাৰ কাণত পৰিছিল ঃ "জহৰাইঁতে ইমান দিনে আমাক ঠগি আহিছিল — আচল বস্তু এইটো হে"! বঙ্গদেশৰ বাহিৰৰ সাধাৰণ মানুহে ধাৰণা কৰা মতে, *পথেৰ পাঁচালীৰ* প্ৰাৰম্ভিক সাফল্যৰ লগত তাৰ বিদেশত অৰ্জন কৰা সুনামৰ কোনো সম্পৰ্ক নাছিল; সেই সুনাম অৰ্জন তেতিয়ালৈকে হোৱা নাছিল। যদিও *পথেৰ পাচাঁলীয়ে* ১৯৫৬ চনত কাঁ মহোৎসৱত এটা বঁটা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল, প্ৰকৃততে ১৯৫৭ চনত *অপৰাজিতই* ভেনিচ মহোৎসৱত লাভ কৰা গ্ৰেণ্ড প্ৰাইজেহে তাক আন্তৰ্জাতিক

খ্যাতিৰে আলোকিত কৰিছিল। ১৯৫৮ চনত চেপ্তেম্বৰ মাহতহে *পথেৰ পাঁচালীয়ে* নিউইয়ৰ্কত মুক্তি লাভ কৰিছিল।

ভাৰতবৰ্ষৰ পাঁচ লাখতকৈয়ো অধিক সংখ্যক গাঁৱৰ ভিতৰৰ এখনত এটা ল'ৰাৰ জন্ম হ'ল – সেইয়া আছিল তাৰ দুহেজাৰ বছৰীয়া পৰম্পৰাৰ গভীৰ গৰ্ভৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকলৈ উত্তৰণ। ঘটনাটোৱে তাৰ দাৰিদ্ৰ্যগ্ৰস্ত কবি পুৰোহিত পিতৃ, কষ্টৰ মাজেৰে চলা মাতৃ, জীৱনে আগবঢ়াব পৰা সকলো বস্তুৰ প্ৰতি লোভী বায়েক, এই সকলোৰে মনলৈ আনে আনন্দ। সি গাঁৱৰ পঢ়াশালিলৈ যায়, য'ত তাৰ ঔৎসুক্য বাধাপ্ৰাপ্ত হয়। সি শিক্ষা লাভ কৰে জীৱনৰ পৰা – তাৰ বৃদ্ধা জেঠায়েক ঢুকায়, তাৰ পিচত ঢুকায় তাৰ বায়েক। পৰিয়ালটোৱে গাঁওখন এৰে। ঐতিহ্যপূৰ্ণ বাৰাণসীৰ আশে-পাশে সি ঘূৰি ফুৰে। তাৰ পিছত, এজাক উৰি যোৱা পাৰ চৰাই আৰু নৈৰ পাৰত ডন বৈঠক কৰি থকা পালোৱানৰ দৃশ্যৰ মাজতে তাৰ পিতৃৰো মৃত্যু ঘটে। কিছু কালৰ বাবে সি গাঁৱলৈ যায়, কিন্তু তাত পায় এজন শিক্ষকক, যি তাক বাহিৰৰ বিশাল জগতখন আঙুলিয়াই দেখুৱায়। সি তাৰ মাকক, তেওঁৰ ধাৰণাতীত ব্ৰহ্মাণ্ডৰ গভীৰ ৰহস্যৰ কথা বুজাবলৈ বৃথা চেষ্টা কৰে। বাহিৰৰ জগত খনৰ প্ৰতি দ্ৰুত গতিত ক্ৰমবৰ্দ্ধমান আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰি সি মাকৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে, যি মাকে তাৰ মানসিক পৰিৱৰ্তনবোৰৰ বিষয়ে চিন্তা নকৰি তাক নিজৰ ছত্ৰছায়াত ৰাখিব খোজে। দুখত কাতৰ হৈ, মাকে এটা পুখুৰীৰ পাৰত এজোপা গছৰ তলত বহি পুতেকলৈ বাট চাই থাকে। এদিন, বহুত জোনাকী পৰুৱা উৰি থকা এটা সন্ধিয়াত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। সি বেজাৰ পালে, কিন্তু সি এতিয়া মুক্ত। সি অকলশৰীয়া। তাৰ বন্ধুত্ব স্থাপন হয় পুলুৰ লগত। ৰেলৰ আলিৰ কাষত থকা এটা ঘৰৰ মুধচৰ তলৰ কোঠা এটাত সি থাকে। নিজে ৰান্ধি খায়, বাঁহী বজায় আৰু কলেজত পঢ়ে। এটা সাধাৰণতে ঘটাৰ দৰে তাৰ বন্ধুৰ ভনীয়েকক সমাজচ্যুত হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে সি বিয়া কৰায়। একেই দৰে তাই পিতৃৰ স্বচ্ছলতা পৰিত্যাগ কৰি স্বগৃহৰ পৰা তাৰ লগত থাকিবলৈ আহে, যিজনক গ্ৰহণ কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিছে ভবিতব্যই। সি তাইক গভীৰভাৱে ভালপোৱাটো অৱশ্যম্ভাৱী। এই বাবে নহয় যে সি তাইক সাহসিকতাৰে জয় কৰিছিল, তাৰ সেই ভালপোৱা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিছে তাৰ পূৰ্বজনমৰ ফলস্বৰূপ এটা অদৃশ্য ইচ্ছাশক্তিয়ে। হঠাৎ তাইৰ মৃত্যু হ'ল। জীৱনৰ সকলো অৰ্থ তাৰ বাবে হেৰাই গ'ল, বৰণীয় হ'ল মৃত্যু। কিন্তু ৰহস্যজনক ভাৱে, সি মৰিব নোৱাৰিলে। এজন সন্যাসীৰ দৰে সি সংসাৰ ত্যাগ কৰি বনে জংঘলে ঘূৰি ফুৰিলে। তাৰ মৰমৰ প্ৰথম উপন্যাসখনৰ পাত এখিলা এখিলাকৈ পাহাৰৰ ওপৰৰ পৰা বতাহৰ বুকুত উৰাই তললৈ পেলাই দিলে। সি তাৰ পুত্ৰ সন্তানটোক চাব নোখোজে, কাৰণ সিয়েই আছিল তাৰ মাকৰ মৃত্যুৰ কাৰণ। কিন্তু, এটা সময় আহিল, সি নিজে গৈ তাৰ সন্তানক বিচাৰি উলিয়াই তাক গ্ৰহণ কৰি সংসাৰলৈ ঘূৰি যাবলগা হ'ল। চিত্ৰ -ত্ৰয়ীটোৰ এটা মহান, ধ্ৰুপদী সৰলতা আছে।

ৰায়ৰ চিত্ৰ-ত্ৰয়ীৰ কাহিনীৰ আধাৰ বিভূতিভূষণৰ দুটা খণ্ডৰ উপন্যাসখনৰ এটা অসংলগ্ন ৰূপ আছে – এটা আবেগবহুল দাৰ্শনিক পৰ্য্যায়ৰ অৰ্থহীন ভ্ৰমণশীলতা – বিস্ময়তা; আনন্দ

আৰু বেজাৰ অতিক্ৰমি অবিৰাম আগবাঢ়ি যোৱা এটা জীৱনৰ নিস্পৃহ প্ৰেমৰ দৰ্শন। আপুনি যিমানে তীক্ষ্ণদৃষ্টি সম্পন্ন নহওক লাগে তাৰ এটা অদম্য মোহিনী শক্তি আছে। ই সদায় জাগতিক বাস্তৱতাৰ কিছু উৰ্দ্ধৰ শূন্য মাৰ্গত ভ্ৰমণ কৰে। ই যিবোৰ বস্তুৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে, সিবোৰৰ ওপৰত এটা পাতল যাদুকৰী আৱৰণ তৰা থাকে, যিয়ে সিবোৰক জোনৰ পোহৰত পৰিস্ফুট হোৱা বস্তুৰ ৰূপ প্ৰদান কৰে। বিভূতিভূষণৰ আছিল প্ৰকৃতিৰ প্ৰতি প্ৰবল অনুৰাগ আৰু তাৰ খুঁটি-নাটিপূৰ্ণ জ্ঞান, ই কিবা এটা অদৃশ্য ঐশ্বৰিকতাৰ প্ৰকাশ, যিয়ে মানুহক দুখৰ উৰ্দ্ধলৈ উত্থিত হোৱাত সহায় কৰে। প্ৰত্যেকটো বিচ্ছেদ বেদনাদায়ক, তথাপি ই আসক্তিৰ পৰা লাভ কৰা এটা মুক্তিও। বিৰাট আকাৰৰ উপন্যাসখনৰ দ্বিতীয় খণ্ড (অপৰাজিত) টোৰ শেষত অপুৱে তাৰ ল'ৰাটোৰ লগত কিছুদিন থাকি, তাক বন্ধু-বান্ধৱৰ আশ্ৰয়ত ৰাখি, সমুদ্ৰৰ সিপাৰলৈ, সম্ভৱ তাহিতিলৈ, গমন কৰিলে।

অপু বিভূতিভূষণৰ দৰ্শন—প্ৰতিবিম্বিত ঐহিক জীৱনৰ প্ৰতীক চৰিত্ৰ, অতি বাস্তৱ আৰু তথাপি অতিকৈ বিমূৰ্ত। তেওঁৰ বিস্ময় আৰু নিৰ্লিপ্ততাৰ দৰ্শন কেইবাখনো উপন্যাসৰ যোগেদি ক্ৰমান্বয়ে উৰ্দ্ধমুখী হৈছিল। *দৃষ্টি প্ৰদীপ* ত তেওঁৰ বালক নায়ক জন পৱিত্ৰতা আৰু নিৰ্লিপ্ততাৰ দেৱদূত স্বৰূপ, *দেৱযান* ত তেওঁ প্ৰকৃতপক্ষে এজন দেৱদূতত পৰিণত হয়। বিভূতিভূষণৰ বাস্তৱৰ সূক্ষ্ম দৃষ্টিয়ে আমাক তাৰ পৰা আঁতৰাই নিব খোজে — বহুতে হয়তো ক'ব তাৰ উৰ্দ্ধলৈ।

ৰায়ে বিভূতিভূষণে ওচৰৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰা বাস্তৱতাৰ পৰা, তাক অধিক নিষ্ঠুৰ আৰু সাম্প্ৰতিক কৰি অথচ তাৰ পূৰ্বৰ দৃষ্টিৰ শুদ্ধতাৰ বিশেষ ক্ষতি সাধন নকৰাকৈ, সোনাৰ বাংলাৰ ঔজ্জ্বল্য আঁতৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ৰায়ৰ অপুৱে প্ৰাপ্তবয়স্কতা লাভ কৰিছিল, পুতেকক পুনৰ গ্ৰহণ কৰাৰ সময়ত তেওঁৰ আকৌ আবেগবহুল অঘৰী জীৱনলৈ উভতি যোৱাৰ কোনো ইঙ্গিত দিয়া হোৱা নাছিল। তদুপৰি, ৰায়ে বিভূতিভূষণে আৰোপ কৰা নিৰ্লিপ্ততা আৰু মুক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব কমাই দিছিল। অপুৰ গাঁৱৰ পৰা বাৰাণসী আৰু তাৰ পৰা কলিকতালৈ আগমন উপন্যাসখনৰ তুলনাত, ৰেলৰ লাইন আৰু গ্লোবটোৰ প্ৰতীক-চিত্ৰৰ যোগেদি, ছবিখনত অধিক গুণে সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ ইতিহাসৰূপে চিহ্নিত হৈছে। কবি পুৰোহিত হৰিহৰ, এশ বছৰৰ বা কেইটামান দশকৰ আগতো, অধিক সন্মান আৰু সুবিধাজনক অৱস্থাত প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল হেঁতেন, কিন্তু তেওঁৰ তাৰ এটাও নাই; তেওঁৰ পুতেকে অধ্যয়ন আৰু চহৰ ভ্ৰমণৰ যোগেদি যি বিশ্ব-বীক্ষণ লাভ কৰিব সেইটো তাৰ উক্ত বস্তুৰ পৰা ভালেমান গুণে পৃথক। সেয়া "প্ৰগতি" নহয়, তাত মানৱতাৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতা ইমান গভীৰ যে, এটাক আনটোৰ বিপক্ষে ঠিয় কৰাই প্ৰগতিৰ পক্ষপাতিতা কৰিব নোৱাৰি। এইটো তাৰ অতীতৰ পৰা আৰু আগলৈ আহিবলগীয়া বহুত যুগৰ গতিৰ দৰে, এটা যুগৰ পৰা আন এটা যুগলৈ গতি। সেয়ে তাত কোনো নায়ক বা খল নায়ক নাই; আছে মানুহ, প্ৰত্যেকৰে সি নিজে যি সেইটো হোৱাৰ যুক্তি।

তাৰ উপৰি অপু চিত্ৰ-ত্ৰয়ী হ'ল প্ৰেমৰ জয়গান। সেই প্ৰেম— তাত বিদ্যমান তাৰ

সৰ্বব্যাপক অৰ্থৰ ক্ষতি সাধন কৰা সাহিত্য আৰু চিনেমাত অতিৰঞ্জিতভাৱে বৰ্ণিত নৰ-নাৰীৰ প্ৰেম নহয়। মাক আৰু পুতেকৰ, বায়েক আৰু ভায়েকৰ মাজৰ প্ৰেম, সম্পৰ্কহীন মানুহৰ মাজৰ, মানুহ আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজৰ, অস্তিত্ব আৰু পৰিণতিৰ মাজৰ প্ৰেম। ল'ৰা-ছোৱালীহালে ইন্দিৰা ঠাকুৰণক জেঠাই বুলি সম্বোধন কৰে; তাই আচলতে ভালকৈ মনত নপৰা দূৰ অতীতত সিহঁতৰ জীৱনলৈ উটি আহি সিহঁতৰ মাজত আশ্ৰয় লোৱা হৰিহৰৰ দূৰ সম্পৰ্কীয় বায়েক। ল'ৰা-ছোৱালীহালে তাইক সিহঁতৰ জেঠায়েক বুলিয়েই সিমান ভাল নেপায়, যিমান ভাল পায় তাই প্ৰতিনিধিত্ব কৰা, জীৱন আৰু মৃত্যুৰ এটা ৰহস্যময় শক্তি হিচাবে, যিটো বস্তুৱে সিহঁতক আকৰ্ষিত কৰে। নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীহালৰ বাচি থকাটো সঙ্কটৰ সম্মুখীন হোৱাতহে সৰ্বজায়াই তাইৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিলে; তাই এটা জন্তুৰ দৰে মৰিল। *অপুৰ সংসাৰৰ* অপু আৰু অপৰ্ণাৰ আবেগবহুল ভালপোৱা যেন সৰ্বজায়াৰ ল'ৰা-ছোৱালীহালৰ প্ৰতি বা সিহঁতৰ দেউতাকৰ সম্পৰ্কীয় বায়েকৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱাৰেই একোটা দিশ। এইয়া হ'ল এটা সৰ্বাত্মক, সৰ্বব্যাপ্ত, যৌনতা বিহীন ভালপোৱা, যিটোক কাচিৎ হে চিনেমাত ইমান পৰিশুদ্ধতাৰে পালন কৰা হৈছে।

উপন্যাস দুখন চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰ কৰোতে ৰায়ে সেই দুখনত অধিক কঠোৰ বাস্তৱতা আৰোপ কৰিছে, একেটা সময়তে তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছে বিভূতিভূষণৰ, জীৱনক এটা চলমান গতি ৰূপে, এটা সোঁত ৰূপে গ্ৰহণ কৰা, য'ত প্ৰাপ্তি আৰু হানি একেটা মুদ্ৰাৰ দুটা পিঠিৰ দৰে, আৰু মানুহৰ যথোপযুক্ত লক্ষ্য ভালপোৱা আৰু ভাল পায়ো নিৰ্লিপ্ত হৈ থকা, শোকৰ দ্বাৰা অবিচলিত আৰু আনন্দৰ দ্বাৰা উৎফুল্লিত নোহোৱা, হিন্দু জীৱন-দৰ্শন।

অপু চিত্ৰ-ত্ৰয়ীত, বিশেষকৈ *পথেৰ পাঁচালীত* বৰ্ণোৱা, দৰিদ্ৰতাৰ বিষয়ে বহুত লিখা হৈছে, আৰু আমি জানো যে ই এনে এটা বস্তু নহয় যিটো কেৱল এই পৰিয়ালটোৱেই ভোগ কৰিছে, ই প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে ভাৰতৰ অগণন বিশাল জনগণকো। তথাপি, ই লুই মালৰ উই হাঁফলুৰ পৰা বাৰু কিমান পৃথক! ইয়াত দৰিদ্ৰ মানুহবোৰ পৰিসাংখ্যিক তথ্য নহয়। চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ সম্পৰ্কত জনগণক কোনোপধ্যে সানি পুতকি কৰা এটা লদা ৰূপে ধাৰণা কৰা নাযায়, সিহঁত আন যি কোনো হোৱাৰ আগতে একোজন ব্যক্তি। *পথেৰ পাচাঁলীৰ* দাৰিদ্ৰ্যৰ ছবি হৃদয় বিদাৰক হোৱাৰ কাৰণবোৰ হৈছে, মাকৰ সহজাত শালীনতাবোধ, ল'ৰা-ছোৱালীক ৰক্ষা কৰাৰ বাবে চলোৱা হতাশাজনক চেষ্টা, ল'ৰা-ছোৱালীহালৰ হাঁহিৰ শব্দ, আৰু পথাৰৰ কাষেদি সশব্দে চলিযোৱা ৰেলগাড়ীখনৰ প্ৰতি সিহঁতৰ মোহনীয়া আকৰ্ষণ, আন কথাত ক'বলৈ গ'লে, সিহঁতৰ সকলোৰে ব্যক্তিত্ব। ছবিখনে আধুনিক ভাৰতবৰ্ষৰ বিবেকৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। নিৰ্মাণৰ আঁঠত্ৰিছ বছৰৰ পিছতো, *পথেৰ পাচাঁলী* আজিও এটা বিমল অভিজ্ঞতা।

ই আজিও এজন পৰিচালকৰ প্ৰথম ছবিৰ পৰিশুদ্ধতা আৰু স্পষ্টতাৰ পৰিচয় বহন কৰে, আৰু ইয়াৰ নিৰ্মাণ শৈলীত অনভিজ্ঞতাৰ কোনো সাঁচ পৰিলক্ষিত নহয়। একমাত্ৰ দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ দৃশ্যটোত কিছু মঞ্চসুৰী অতিমনোযোগিতাৰ ছাপ পৰিছে, যিটো বস্তুৱে তাক

ছবিখনৰ বাকী অংশৰ পাৰম্পৰিক সম্পৰ্কযুক্ত শৈলীৰ পৰা নিলগাই ৰাখিছে। বিভূতিভূষণৰ বিক্ষিপ্ত বৰ্ণনা শৈলীৰ কিছু গুণ ৰক্ষিত হৈছে; তথাপি, চিত্ৰনাট্যই ঘটনাবোৰ সম্পূৰ্ণ প্ৰত্যয়জনক গাঁথনিৰে সংগঠিত কৰিছে, আৰু এটা অৰ্থ আৰু সাৰবস্তু প্ৰাপ্ত নোহোৱালৈকে আপাত দৃষ্টিত অসংলগ্ন যেন লগা এটা বস্তুৰ পৰা আন এটা বস্তুলৈ কঢ়িয়াই নিছে। হৰিহৰৰ প্ৰত্যাগমন আৰু দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ খবৰ ব্যক্ত কৰা দৃশ্যটোৰ বেদনা প্ৰকাশৰ এটা শক্তিশালী পোনপটীয়া গুণ আছে, যিটো ৰায়ে তেওঁৰ আন কোনো এখন ছবিত আয়ত্ত কৰিব লগা হোৱা নাছিল, আনকি চেষ্টা কৰিবলৈকো, তেওঁৰ পৰৱৰ্তী ছবিবোৰত এনে ধৰণৰ বিবৃতিৰ পূৰ্ণতাৰ পৰিৱৰ্তে অধিকৰ পৰা অধিকতৰ ভাৱে স্থান পাইছে ভাৱপ্ৰকাশক বক্ৰোক্তিয়ে। *অপুৰ সংসাৰ* ত যেতিয়া তাৰ প্ৰয়োজন হ'ল, সেয়া পূৰণৰ ক্ষেত্ৰত একে ধৰণৰ অৱশ্যম্ভাৱিতাই স্থান পোৱা নাই; অপুৰ অপৰ্ণাৰ মৃত্যুৰ সংবাদৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ লগত তাৰ কোনো তুলনা নহয় — ই পোনপটীয়া হ'বলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল, কিন্তু সম্পূৰ্ণ সফলতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

পথেৰ পাচাঁলীয়ে কেইটামান প্ৰাথমিক স্তৰত অৱস্থিত মৌলিক চৰিত্ৰ উপহাৰ দিছে — দেউতাক, মাক, পৰিয়ালটোৰ লগত থকা দূৰ সম্পৰ্কীয় স্থবিৰ বৃদ্ধা, কম বয়সীয়া জীয়েক, পুতেক আৰু স্থূল স্বভাৱৰ শিক্ষক-দোকানীজন; সেইবোৰ ইমান সতেজতা, মৰম আৰু বিশ্বাসযোগ্যতাৰে ৰূপদান কৰিছে যে, সিহঁত আমাৰ অভিজ্ঞতাৰ অবিচ্ছেদ্য অংশত পৰিণত হৈছে। প্ৰায় প্ৰত্যেকটো দৃশ্যই স্মৰণীয়, যেনে, সৰ্বজায়াৰ বুঢ়ীৰ লগত হোৱা প্ৰথম কথা কটা-কটি, অপু চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন, ল'ৰা-ছোৱালীহালৰ ৰেল গাড়ী দৰ্শনৰ ঠিক পিছতে বুঢ়ীৰ অভাৱনীয়ভাৱে ধুপুহ কৰি পৰি হোৱা মৃত্যুৰ দৃশ্যৰ যোগেদি মৃত্যুৰ লগত প্ৰথম দেখা দেখি, পাঠশালাৰ শিক্ষকজন, মিঠাইৱালা, বৰ্ষাৰ আগমন, বতাহে কঁপোৱা পুখুৰীত পানীত থকা পদুম ফুলৰ পাতবোৰ, দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ দীঘল ধুমুহাৰ নিশাটো, দেউতাকৰ ঘূৰি আহি ধুমুহাই বিধ্বস্ত কৰা ঘৰ-বাৰী দৰ্শন কৰা আৰু জীয়েকৰ মৃত্যুৰ বাতৰি পোৱা ৰাতিপুৱাটো, পৰিয়ালটোৰ প্ৰস্থান। কোনো এটা দৃশ্যই আগতে দেখা যেন লগা ভাৱ উদ্ৰেক নকৰে, তাত দৰ্শকে পৰিচালকৰ লগত মৰম সনা আত্মীয়তাৰে সমভাগী হৈ আৱিষ্কাৰ কৰাৰ এটা ভাৱ অনৰ্গল বিদ্যমান।

চিত্ৰনাট্যখনে প্ৰত্যেকটো ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন এটা সমস্যা ৰূপে গণ্য কৰিছে, আৰু সেই সমস্যা সমাধান কৰিছে তাক সতেজ, অনন্যসাধাৰণ আৰু অগতানুগতিক কৰি তুলিবৰ বাবে উপায় আৱিষ্কাৰ কৰি।

জীয়াই থাকিবৰ বাবে সংগ্ৰাম কৰা মৃত্যুৰ অপেক্ষাৰত বুঢ়ী মানুহজনীয়ে আপোন মনে গুণগুনাই থকা এটা গীতৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা, বাঁহীত বজোৱা ছবিখনৰ মুক্ত, সতেজ মূল সুৰটোৱে দৰ্শকৰ হৃদয় তন্ত্ৰীত ঝংকাৰ তোলে, যিটোৰ তুলনা বিশ্ব চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত পাবলৈ নাই। হাতত ফুটা কড়ি এটা নোহোৱাকৈ সন্ধিয়া পৰত এজন মানুহে নৈ পাৰ হোৱাৰ ধাৰণা দিয়া সেই গীতটোৱেই জন্ম-মৃত্যু জোৰা জীৱন অতিক্ৰম কৰা ভাৱ জগোৱা

এটা স্পষ্ট আহ্বান। কষ্টকৰ দৰিদ্ৰতাৰ মাজত জন্ম আৰু মৃত্যু, মৰম আৰু যন্ত্ৰণা, সঙ্কীৰ্ণতা আৰু আনন্দৰ দৃশ্যবোৰে মনত মচিব নোৱাৰা দাগ দি যায়। এটা অতিশয় ভ্ৰমাত্মক সৰলতাৰে সাধাৰণক অসাধাৰণলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা সৃষ্টি কাৰ্য্যক, কেৱল অনুপ্ৰেৰণায়েই নহয়, বিৰামহীন চলচ্চিত্ৰ সুলভ আৱিষ্কাৰেও সহায় আগবঢ়াইছে। কৌতূহল আৰু বিস্ময়ৰ সৰু সৰু আঙঠিৰ এদাল শিকলিৰ সৃষ্টি হৈছে অন্তহীন খুঁটি-নাটিৰ ধাৰাবাহিকতাৰে। চিত্ৰ -ত্ৰয়ীৰ প্ৰত্যেকটো মৃতুৰ দৃশ্যক এটা নতুন ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰে চিহ্নিত কৰা হৈছে। *পথেৰ পাঁচালীৰ* ইন্দিৰা ঠাকৰুণৰ মৃত্যুৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ দৃশ্যটোৰে সেই কাম আৰম্ভ হৈছিল।

পথেৰ পাঁচালীয়ে স্বাধীন ভাৰতৰ পৰিৱৰ্তন সাধনৰ দায়িত্বত থকা নেতৃস্থানীয় বুদ্ধিজীৱীসকলক দেশৰ বাকী আধাভাগ লোকে কেনেকৈ বাস কৰিছে তাক শক্তিশালীৰূপে সোঁৱৰাই দিয়ে। ই তাক পাহৰিব নোৱাৰা কৰি তোলে। দেশৰ শাসনৰ দায়িত্ব ল'ব লগীয়া হোৱা ইংৰাজী ভাষাত শিক্ষিত চহৰকেন্দ্ৰিক লোকসকলৰ বাবে ই আছিল মেকলেৰ ক'লা চাহাবসকলে কৰা দেশৰ পুনৰাৱিষ্কাৰৰ প্ৰতিবিম্ব; ই যেন দৃষ্টি ৰাখিছিল বিবেকানন্দৰ দেশৰ অগণন জনতাক নেপাহৰিবলৈ দিয়া নিৰ্দেশ আৰু *গোৰাৰ* সমাজ সংস্কাৰকসকলে নিজক, যিসকলক তেওঁলোকে সংস্কাৰ কৰিব খোজে সেইসকলৰ মাজৰ একোজন ৰূপে পৰিচিত হোৱাৰ শক্তিশালী যুক্তিৰ ওপৰত। তদুপৰি, ই আছিল স্পষ্টভাৱে মহাত্মা গান্ধীৰ নিজক দেশৰ জনগণৰ এজন ৰূপে চিহ্নিত কৰণৰো সমীপৱৰ্তী। ছবিখনে, এইদৰে সেই যুগৰ হৃদয় তন্ত্ৰীত কিছুমান গুৰুত্বপূৰ্ণ স্বৰ-সমষ্টি (কৰ্ড)ৰ সৃষ্টি কৰিছিল, আৰু বিকশিত কৰিছিল এটা মহান সম্ভাৱনীয়তা যিটো বহুতে আংশিক সজাগতাৰে লক্ষ্য কৰিছিল।

তথাপি ই এখন পৰম্পৰাগতভাৱে দুখীয়াতকৈও দুখীয়া মানুহৰ ছবি নহয়। ইয়াৰ অন্তৰত প্ৰোথিত আছে এটা ঐতিহাসিক অগ্ৰগতি। ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰা দৰিদ্ৰতা সম্পৰ্কে বহুত আলোচনা হৈছে, কিন্তু এইটো মনত ৰখা প্ৰায় টান যে, ই এনে এটা দাৰিদ্ৰ্য য'লৈ অৱনমিত হৈছে, এটা পৰিৱৰ্তিত সামাজিক অগ্ৰাধিকাৰবোধ আৰু তাৰ ক্ষতিপূৰক উন্নয়নমূলক সুযোগৰ বিশেষ অভাৱৰ বাবে জীৱন-যাত্ৰাৰ পৰিৱৰ্তনে কৰ্মচ্যুত কৰা, একালৰ স্বচ্ছল শিক্ষিত ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়। অপুৱে চহৰলৈ গৈ, তাত এটা নতুন ধৰণৰ সামাজিক মূল্যবোধ অৰ্জন কৰি, আত্মসংস্থাপনৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ কৰিলে। সেই ফালৰ পৰা সি এজন ব্যক্তিতকৈয়ো অধিক কিবা এটা; সি স্বেচ্ছাই হওক বা অনিচ্ছাই হওক, এটা বিশেষ শ্ৰেণীৰ প্ৰতিভূ।

পথেৰ পাঁচালীৰ মূল ধাৰণাটোৰ উপৰিও, নিৰ্মাণ সম্পৰ্কীয় আন উল্লেখনীয় কথাটো হ'ল, ৰায়ে সেই ধাৰণা আৰু তাক বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰা কামৰ মাজৰ কেবাটাও দীঘলীয়া বিৰতিৰ কালছোৱাত তেওঁৰ লক্ষ্য অটুট ৰাখিব পৰা ক্ষমতা। তেওঁৰ আপোচবিহীন দৃঢ় সংকল্পই শেষত ফল দিলে। বিজ্ঞাপনৰ চাকৰি জীৱনৰ পৰা পোৱা সপ্তাহান্তৰ ছুটি আৰু আন ছুটিৰ দিনবোৰত চিত্ৰ গ্ৰহণৰ কাম কৰি আৰু তাৰ পিছত টকা অহালৈ বাট চাই, তেওঁ ছবিখনৰ কল্পিত মূৰ্ত্তিৰ জ্বলি থকা শলিতাগছি দীৰ্ঘকালীন অপেক্ষাৰত চেগা-চোৰোকা নিৰ্মাণ

কালছোঁৱাত বিভিন্ন দিশৰ পৰা বলা বতাহৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল।

ছবিখনত মূল সাহিত্য-কৰ্মৰ পৰা আঁতৰি যোৱাৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নিদৰ্শন হ'ল, অপু আৰু দুৰ্গাই সিহঁতৰ কাষেদি ক্ৰমাৎ অস্পষ্ট হৈ অদৃশ্য হোৱা ধোঁৱা উৰুৱাই, চলি যোৱা ৰেল গাড়ীখনৰ দৰ্শন। উপন্যাসখনত, সিঁহতে কোনো কালে ৰেলগাড়ী দেখা নাছিল। ৰেলগাড়ীখনে অপুৱে পিছলৈ আৱিষ্কাৰ কৰিবলগীয়া জগৎখনৰ ইঙ্গিত দিয়া সম্পৰ্কে বহুত লিখা হৈছে। ৰায়ে সাধন কৰা উপন্যাসখনৰ পৰা ফালৰি কটা পৰিৱৰ্তনটোৱে সেই ধাৰণাৰ ন্যায্যতা সাব্যস্ত কৰা যেন লাগে। এনে প্ৰকাৰৰ আন পৰিৱৰ্তনবোৰৰ সৰহ ভাগ গাঁথনিক পৰ্য্যায়ৰ। সেইবোৰে উপন্যাসখনৰ অসংলগ্ন ৰূপটোৰ পৰা, তাৰ অকোঁৱা পকোঁৱা সোঁতবোৰৰ ক্ষতি সাধন নকৰাকৈ, এটা আখ্যান সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়োজন পূৰাইছে। ছবিখনৰ বাকী অংশৰ বাবে অৰ্থ সংগ্ৰহ কৰাৰ স্বাৰ্থত ধাৰাবাহিক বৰ্ণনা পদ্ধতিৰে গ্ৰহণ কৰা তাৰ প্ৰথম অৰ্দ্ধাংশৰ ৰচনাত স্থিতিশীল কলাৰ কিছুমান লক্ষণ বিদ্যমান। ৰায়ে নিজেই আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে যে দ্বিতীয় অৰ্দ্ধাংশত কেমেৰাৰ অৱস্থাপন অধিক সুপৰিকল্পিত, আৰু তাৰ চিত্ৰ-গুণ আয়ত্ত কৰাৰ বেলিকা বৰ বেছি কষ্ট কৰিব লগা হোৱাৰ লক্ষণ কোনো প্ৰকাৰে পৰিলক্ষিত নহয়। আনটো হ'ল, অস্বস্তিকৰ নীৰৱতা আঁতৰ কৰিবৰ বাবে ৰবিশংকৰে মূলতঃ লোক-সঙ্গীতৰ আধাৰত ৰচনা কৰা সঙ্গীতৰ লগত খাপ নোখোৱা (কেমেৰামেন সুব্ৰত মিত্ৰই) চেতাৰত বজোৱা উচ্চাংগ সঙ্গীতৰ সুৰৰ ব্যৱহাৰ। তদুপৰি দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ দৃশ্যটো কিছু অতি-ইচ্ছাকৃত আৰু অৱধাৰিত ভাৱে ৰচনা কৰা যেন অনুমান হয়, আৰু ৰচনা-ভঙ্গীৰ ফালৰ পৰা সেই দৃশ্যই নিজক ছবিখনৰ বাকী অংশৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখে। কিন্তু, ছবিখনৰ পাহৰিব নোৱাৰা বিধৰ মহান দৃশ্যবোৰ, দৃশ্যাংশবোৰৰ নিখুঁত কাল নিৰূপণ (timing) আৰু আমাৰ চকুৰ আগত কিবা এটা ঘটি থকাৰ ধাৰণা দিব পৰা বিশ্বাসযোগ্যতা আৰু অৱশ্যম্ভাৱিতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সেইবোৰৰ প্ৰভাৱ নিচেই নগণ্য। এয়া আৰু অধিক পৰিমাণে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ এই বাবেই যে, সংঘটিত ঘটনাবোৰ সৰল, চক্ৰবৎ আৰু চিৰন্তন। সেইবোৰ সকলোৰে সুপৰিচিত মানৱ জীৱনৰ অৱশ্যম্ভাৱী মৌলিক অংশ, সেইবোৰ আন আন পৰিয়ালৰ জীৱনতো, তেওঁলোকৰ পিতৃ, মাতৃ, জেঠায়েক, ল'ৰা-ছোৱালী সকলোৰে জীৱনত প্ৰকাশ পাব যদিহে আমি তাক ওচৰৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰাৰ সুযোগ পাওঁ।

অপৰাজিত (১৯৫৬) তাৰ পূৰ্বগামী মৌলিক গুণবোৰৰ অধিকাৰী নহয়, তাৰ গাঁথনিয়েও তাক এটা সন্তোষজনক পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ দিব নোৱাৰিলে। ই বৰঞ্চ তিনিটা সুকীয়া ভাগত বিভক্ত, বাৰানসী, এখন গাঁও আৰু কলিকতা । তথাপি ইয়াত আছে ব্যক্তিজীৱন আৰু তাৰ কিছুমান মুহূৰ্তৰ সূক্ষ্মতৰ চেতনা। ইয়াৰ অধিকগুণে নিৰাবেগ নিৰীক্ষণত প্ৰতিবিম্বিত হৈছে অপুৰে আত্ম বিকাশৰ অনুকূলে নিশ্চিতভাৱে আহৰণ কৰিবলগীয়া এটা ৰক্ষাকাৰী আচ্ছাদন। সৰ্বজয়াৰ মনোকষ্ট পুতেকৰ উদাসীনতাৰ দৰেই সমানে অৱশ্যম্ভাৱী; তেওঁ জীৱনৰ নিষ্ঠুৰ নিয়ম মানি শৰৎ কালত গছৰ পৰা সৰি পৰা এখিলা পাতৰ দৰে বিদায় ল'বই লাগিব। অপুৰ

পিতৃ-মাতৃৰ বিয়োগ আৰু শাৰীৰিক আৰু মানসিক ভাৱে বাচি থকাৰ যন্ত্ৰণা এই দুটা বস্তুকে *অপৰাজিত* ই ঘটনাৰ মাধ্যমেৰে ধৰি ৰাখিছে। তথাপি, অপুৰ আবেগিক বিকাশৰ সম্পূৰ্ণ বোধগম্যতাই আমাক অভিভূত কৰে। বাৰাণসীৰ ঘাটৰ পুনৰাবৃত্ত চক্ৰবৎ ঘটনাবোৰ, হৰিহৰৰ গঙ্গাৰ পাৰত পুথি পাঠ আৰু ঠিয় খটখটিৰে উৰ্দ্ধগমন, অপুৰ বান্দৰৰ মন্দিৰ দৰ্শন, ঈশ্বৰত্ব আৰোপ কৰি পূজা কৰা নিৰ্বোধ জন্তুৰ উন্মত্ত ঘন্টাধ্বনি কৰণ, এই বস্তুবোৰে ভাৰতবৰ্ষৰ সৰ্বপ্ৰাচীন মহানগৰীৰ বুকুত এটা ঐতিহ্যপূৰ্ণ ধৰ্মক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলে, যি কাম আন কোনো ভাৰতীয় ছবিয়ে সম্ভৱ কোনোকালে সম্পন্ন কৰা নাই।

ভাৱ প্ৰকাশৰ অপূৰ্ব মিতব্যয়িতাই দুঘন্টীয়া ছবিখনক এখন মহাকাব্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে। হৰিহৰৰ মৃত্যুৰ পিছত সৰ্বজায়াই এজন দয়ালু মানুহৰ ঘৰত দাসী হিচাপে কাম কৰিছে। তেওঁক এজন সম্পৰ্কীয় মানুহৰ ঘৰত থাকিবলৈ সুযোগ দিয়া হৈছে, কিন্তু তেওঁ তাত মান্তি নহ'ল। তেওঁৰ নিয়োগকৰ্তাজনৰ ঘৰৰ চিৰিৰে নামি আহোঁতে দূৰৰ পৰা পুতেকে তাৰ মালিকৰ গুৰগুৰিত জুই সংযোগ কৰা দৃশ্যটো দেখে। তেওঁ ল'ৰাটোৰ ভৱিষ্যতৰ কথা চিন্তা কৰি ৰৈ যায়। এখন চলিযোৱা ৰেল গাড়ীৰ শব্দ তেওঁৰ মুখৰ দৃশ্যৰ ওপৰত আৰোপিত হয়, তাক কাট কৰা হয় ৰেলখনে এখন ডাঙৰ দলঙত প্ৰৱেশ কৰা দৃশ্যলৈ। তেওঁলোক মনসাপোটা গাঁৱলৈ গৈ আছে, য'ত অপুৱে মোমায়েকৰ ঘৰত থাকি পঢ়াশুনা কৰি জীৱনক এটা উন্নত গঢ় দিব পাৰিব। সঙ্গীত ঃ *পথেৰ পাঁচালীৰ* মূল সুৰ।

গাঁথনিক দৃষ্টি-কোণৰ পৰা *অপৰাজিত, পথেৰ পাঁচালী* আৰু *অপুৰ সংসাৰৰ* যোজক হিচাপে অৰ্থপূৰ্ণ। নিজৰ ক্ষেত্ৰত, ই যথোপযুক্ত ভাৰসাম্য অৰ্জন কৰিব পৰা নাই, বাৰাণসী জীৱন্ত, কিন্তু কলিকতা নহয়। আৰম্ভণি যথেষ্ট প্ৰতিশ্ৰুতি সম্পন্ন, কিন্তু সেই প্ৰতিশ্ৰুতি পিছলৈ ৰক্ষা নহ'ল। ছবিখনৰ আটাইতকৈ অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অধ্যায়টো হ'ল, বহিৰ্জগতৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত প্ৰাপ্তবয়স্ক পুতেকৰ লগত মাকৰ সম্পৰ্ক, যি মাকে পুতেকক তাৰ পূৰ্বৰ বাল্যাৱস্থাতে আছে বুলি ধৰি লয়, আৰু য'ত অনুৰণিত হৈছে জটিল অব্যক্ত 'এডিপাচ' আকৰ্ষণ (odeipus tension), যিটো বস্তুৰ পৰা সকলো মানুহে, আত্মবিকাশৰ প্ৰয়োজনক্ৰমে নিজক মুক্ত কৰিবই লাগিব। অপুৰ মুক্তি বোধকৰো মাকৰ মৃত্যুৰ তীব্ৰ শোকাবহতাতকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ।

মননৰ ক্ষেত্ৰত, *অপৰাজিত* একপ্ৰকাৰে বিভূতিভূষণৰ আত্মাৰ এটা নিভৃত কক্ষ; তাৰ বিক্ষিপ্ত আৰু পুনৰুক্তিপূৰ্ণ ৰমনীয়তা ৰায়ৰ আন কোনো চলচ্চিত্ৰ কৰ্মত পুনৰ পোৱা নেযাব। এইখনেই হ'ল একমাত্ৰ ছবি, য'ত তেওঁ তাৰ নিজৰ ভিতৰৰ আৰু পূৰ্বৰ ছবি *পথেৰ পাঁচালীৰ* কিছুমান বস্তুৰ পুনৰাবৃত্তি কৰিছে। এই পুনৰাবৃত্তিবোৰেই বাৰাণসীৰ জীৱন ছন্দোময় কৰি তুলিছে আৰু হৰিহৰৰ মৃত্যুক তাৰ পূৰ্বৰ হেজাৰ হেজাৰ মৃত্যুৰ দৰে, তাৰ প্ৰৱাহৰ এটা অংশৰূপে চিহ্নিত কৰিছে; সেই মৃত্যু যি হেৰুৱাইছে তেওঁৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ, কিন্তু জাগতিক কালচক্ৰৰ ক্ষেত্ৰত বৈশিষ্ট্যহীন। হৰিহৰৰ অন্তিম মুহূৰ্তত অপুৱে পানী আনিবলৈ খটখটিৰে তললৈ নামি যায় আৰু তাৰ পৰা উভতি ওপৰলৈ চায়। আকৌ, ৰেলগাড়ীখনে নিচেই

ৰাতিপুৱা যেতিয়া বঙ্গদেশত প্ৰৱেশ কৰে, তেতিয়া হঠাৎ প্ৰাকৃতিক পৰিৱৰ্তন ঘটে, আৰু ছবিৰ শব্দপথত ধ্বনিত হয় *পথেৰ পাঁচালী*ৰ মূল সুৰটো। মনসাপোতাৰ জীৱনত তাৰ পূৰ্বৰ ছবিখনৰ বহুত স্মৃতি জাগ্ৰত হয়। তদপুৰি, ছবিখনৰ মূল ঘটনাৰ লগত ওচৰা ওচৰিকৈ সন্নিৱিষ্ট কিছুমান অপ্ৰয়োজনীয় খুটিনাটিয়ে তাক বৃহত্তৰ গতিপ্ৰৱাহৰ অঙ্গীভূত কৰে। হৰিহৰৰ অন্তিম অৱস্থা প্ৰাপ্তিৰ সময়ত ক্ৰ'জআপত নন্দবাবুৰ চিকচিকীয়া জোতা চিৰিয়েদি নামি আহে, সি সৰ্বজায়াৰ সতীত্ব নাশৰ চেষ্টা কৰে। সৰ্বজায়াই হাতত পাচলি কটা মৈদাখন লৈ তাৰ ফালে উভতি চায়, কাট কৰা হয় হৰিহৰৰ কষ্টেৰে উশাহ লোৱা দৃশ্যলৈ। তাৰ আসন্ন মৃত্যু এটা অবিচল জাগতিক প্ৰক্ৰিয়া, যিটোৰ জয়গান কৰিছে পূজাৰীসকলে মন্দিৰত আৰত্রি, কাণতাল মৰা ঘন্টাধ্বনি আৰু মন্ত্ৰোচ্চাৰণৰ যোগেদি। সৰ্বজায়াৰ মুখ দুৰ্ভাৱনাই উত্তেজনাগ্ৰস্ত কৰে, কাট কৰা হয় সন্ধ্যাকালৰ বাৰাণসীৰ এটা বিস্তাৰিত (wide angle) দৃশ্যলৈ, য'ত উৰ্দ্ধাংশৰ ক'লা ডাৱৰৰ তলত এটা পোহৰৰ বৃত্তাকাৰ ৰেখাই দিগন্তক চিহ্নিত কৰিছে। এনে ধৰণেৰে ইমানবোৰ দৃশ্য সজাই তোলাৰ (juxtaposition) নিদৰ্শন ৰায়ৰ আন ছবিবোৰৰ মাজত পাবলৈ নাই; বিশেষকৈ তাৰ বাৰাণসীৰ ঘটনাক্ৰমৰ ক্ষেত্ৰত।

যিটো বস্তুক ষ্টেন্‌লি কাফমেনে "বিশ্লেষণাত্মক আৰু ঔপন্যাসিক সামগ্ৰী" বুলি অভিহিত কৰিছিল, সেই বস্তুটোৱেই হ'ল তাৰ সৰ্বাধিক মূল ভাৰতীয় গুণ। ৰায়ে কিছুকালৰ পিছত ক'বৰ দৰে "ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ স্থিতিকাল নমনীয় আৰু ই নিৰ্ভৰ কৰে সঙ্গীতকাৰৰ মানসিক অৱস্থা (mood) ৰ ওপৰত । কিন্তু (পশ্চিমীয়া) সঙ্গীতৰ ৰচনা কালবদ্ধ"।

কথাটো হ'ল, ৰায়ৰ পৰৱৰ্তী কালৰ ছবিবোৰ কালবদ্ধ পশ্চিমীয়া সাংগীতিক ৰচনাৰ ৰূপৰ অধিক নিকটৱৰ্তী, যেনে *অৰণ্যৰ দিন ৰাত্ৰি। অপৰাজিতৰ* গতি (flow) , চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ দৰেই ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ একোটা বিশেষ অৱস্থাৰ দ্বাৰা পৰিচালিত পুনৰাবৃত্ত গতিৰ লগত তুলনীয়।

অপুৰ সংসাৰ(১৯৫৯) এ ৰায়ৰ স্বকীয় গাঁথনিক দৃঢ়তালৈ প্ৰত্যাগমন কৰে, আৰু *অপৰাজিতৰ* দৃষ্টিৰ পৰিশুদ্ধতা অব্যাহত ৰাখি তাক অধিক সফলকাম কৰে। ছবিখনে, অতল স্বভাৱজাত যুক্তিৰে, সম্পূৰ্ণৰূপে ঘটনাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা আৰু, পৰিচালকে কোনোপধ্যে বাহিৰৰ পৰা আৰোপ নকৰা যেন লগা, কাব্য গুণ যথাৰ্থ কৰি তোলে। অপু আৰু অপৰ্ণাৰ সম্পৰ্কটো চলচ্চিত্ৰত আৰু আন সকলো কলাৰ ক্ষেত্ৰতে স্থান পোৱা প্ৰেমৰ এটা সৰ্বোৎকৃষ্ট বৰ্ণনা। চিনেমা ঘৰৰ পৰা ঘোঁৰাগাড়ীত উঠি আহি থকা দৃশ্যটোত, এটা জুইশলাৰ কাঠিৰ পোহৰে অপৰ্ণাৰ মুখ আলোকিত কৰাৰ সময়ত সৃষ্টি হৈছিল এটা বিলুপ্তিৰ ভাৱ। অপুৱে সেইটো অনুভৱ কৰে, আৰু কয় "মই মোৰ লেখা কিমান ভাল পাওঁ তুমি জানা, মই তোমাক তাতোকৈ অধিক ভালপাওঁ"। তাইৰ মুখখন আলোকিত কৰাৰ ধৰণ, শিখাটোৰ সম্পৰ্কত তাইৰ চকু দুটা আৰু অপুৱে কথা কোৱাৰ সুৰে লাহে লাহে, সম্পূৰ্ণ অন্তৰ্দৃষ্টিৰে, এনেহেন লাগে যেন প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাহালে সিহঁতৰ জীৱনৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ কালছোৱাতো, জীৱন, আৰু

মেয়ে, প্ৰেমৰ অনিত্যতাৰ বিষয়ে কিবা এটা বুজিব পাৰিছে। সচাঁকৈয়ে অপৰ্ণাৰ লাহী সৌন্দৰ্যত আৱন্তপিৰ পৰাই আছে এটা সেই সম্পৰ্কীয় সীমাহীন বিবাদগ্ৰস্ততাৰ পৰশ। তাৰ ক'ৰবাত যেন পৰি আছে মৰণশীলতাৰ এটা ছাঁ। ৰায়ে বহিৰ্মুখী আৰু অন্তৰ্মুখী ঘটনাবোৰৰ পূৰ্ণ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক স্থাপনৰ যোগেদি প্ৰবোচিত কৰা মন্থৰ পদ্ধতিয়ে ছবিখনত, বিশেষকৈ তাৰ প্ৰথম অৰ্দ্ধাংশত, দান কৰিছে এটা অৱশ্যম্ভাৱিতাৰ চেতনা। ই কাহিনীৰ ধ্ৰুপদী পৰিকল্পনাৰ লগত ৰজিতা খায় ঃ অপুৰ আটোমটোকাৰি অকলশৰীয়া ছাত্ৰ-জীৱন, তাৰ দৈৱযোগে সংঘটিত বিয়া, তাৰ প্ৰেম, তাৰ অপৰ্ণাৰ মৃত্যুত সৃষ্টি হোৱা বুজনি নমনা ক্ষতিবোধ, তাৰ পুতেকৰ প্ৰতি সঁহাৰি আৰু তাৰ পুনৰ গ্ৰহণ। ৰবীন উডে ছবিখনৰ (অপু চিত্ৰত্ৰয়ীৰ) বিষয়ে কৰা উচ্চ পৰ্যায়ৰ গভীৰ বিশ্লেষণত অপুৱে তাৰ উপন্যাসৰ হাতে লিখা পাতবোৰ দলিয়াই পেলোৱা কথাটোৰ অৰ্থ ধৰিব পৰা নাই। কাৰণ সম্ভৱতঃ তাৰ লগত মই ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা ঘোঁৰা গাড়ীৰ ভিতৰত উচ্চাৰিত, তাৰ লগত অতি অৰ্থপূৰ্ণভাৱে সম্পৰ্কিত সংলাপৰ শাৰী কেইটাৰ বাবে। অপু এজন সন্যাসী হ'ল, সি জীৱনৰ পৰা একো নিবিচাৰে, তাৰ উপন্যাসখনৰ এতিয়া কোনো প্ৰয়োজন নাই। তাৰ অতিশয় বাস্তৱবাদী বন্ধু পুলুৱে সেইখন উচ্চবাক্যে প্ৰশংসা কৰিছিল, কিন্তু অপৰ্ণাৰ অবিহনে, যাক সি তাতোকৈ অধিক ভাল পাইছিল, সেইখন লৈ সি এতিয়া কি কৰিব?

অপু আৰু অপৰ্ণাৰ বিয়াৰ দৰে শ শ বিয়া অনুষ্ঠিত হোৱা সকলোৰে জনাজাত, তাৰে কিছুমান পুৰণি চামৰ স্মৃতিত এতিয়াও জীয়াই আছে, আৰু সাহিত্যত বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এবাৰ জ্যোতিষ শাস্ত্ৰ অনুযায়ী এটা নিৰ্দিষ্ট শুভ লগ্নত বিয়া ধাৰ্য হোৱাৰ পিছত এজনী উচ্চ বৰ্ণজাত হিন্দু ছোৱালীৰ সেই লগ্নটোত যদি বিয়া নহয়, তেন্তে তাই পৰিয়ালসহ আজীৱন অবিবাহিত আৰু ঘৃণাৰ পাত্ৰ হৈ থাকিব লাগিব। সময়ৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল, কিন্তু পৰম্পৰাই শক্তি হেৰুওৱা নাছিল। পশ্চিমীয়া শিক্ষাপ্ৰাপ্ত অপুৱে "অন্ধকাৰ যুগবোৰৰ" বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ জনাইছিল, কিন্তু যেতিয়া নিৰ্দিষ্ট মুহূৰ্তটো আহিল, এটা পৰম্পৰাগত কৰ্তব্যবোধে তাৰ অশান্ত বিবেকক পৰাজয় কৰিলে। তদুপৰি তাৰ মাক-বাপেক জীয়াই থকা হ'লে সিতো নিজৰ ইচ্ছাৰ পৰিৱৰ্তে তেওঁলোকৰ পছন্দ অনুযায়ীয়েই বিয়া কৰাব লাগিলহেঁতেন। সেই কালৰ হিন্দু সমাজত, ল'ৰাৰ নিজৰ পছন্দ-অপছন্দৰ প্ৰশ্নৰ আৰম্ভ প্ৰায় হোৱাই নাছিল। অপৰ্ণাৰ কথা ক'বলৈ গ'লে, হিন্দু ছোৱালীয়ে সৰু কালৰে পৰা শিৱ পূজা কৰিছিল আৰু কামনা কৰিছিল তেওঁৰ দৰে এজন পতি পাবলৈ, সুগঢ়ী, মহৎ আৰু শক্তিশালী, যদিও তেওঁ নীতি-নিয়ম নমনা কিছুদূৰ অঘৰী জীৱন যাপন কৰিছিল, যাঁড় গৰুৰ পিঠিত উঠি ফুৰিছিল, ভূত-প্ৰেতৰ সঙ্গ লৈছিল। নিজৰ ইচ্ছাৰ তুলনাত অধিকভাৱে ভাগ্যৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত ঘটনাৰ ক্ষেত্ৰত তাই যাকেই বিয়া কৰাইছিল, তেঁৱেই তাইৰ বাবে আছিল ভগৱান শিৱ। তাইৰ বাবে শুদ্ধ পথ হ'ব তেওঁক যি কোনো অৱস্থাত জীৱনৰ শেষ মুহূৰ্তলৈকে অনুসৰণ কৰা। অপৰ্ণাৰ পিতৃ-গৃহৰ স্বচ্ছলতা পৰিত্যাগ কৰি অপুৰ লগত তাৰ সৰু কোঠাটোত থাকিবলৈ লোৱা ঘটনাটো কোনোপধ্যে অস্বাভাৱিক নাছিল।

অপুৱে তাৰ বিয়াৰ সম্ভাৱনা সৃষ্টি হোৱাৰ আগৰ কালছোৱাত মাজে সময়ে বাঁহী বজোৱাটোৱে যদি নৈৰ পাৰত কৃষ্ণই বাঁহী বজোৱাৰ এটা ইঙ্গিত বহন কৰে, তাৰ অপৰ্ণাৰ মৃত্যুৰ পিছৰ বুজনি নমনা দুখৰ বোজা বহন কৰা দীঘলীয়া মোহগ্ৰস্ত কালছোৱা, শিৱই পত্নীৰ মৃতদেহ কান্ধত কঢ়িয়াই, সৃষ্টি, স্থিতি, প্ৰলয়ৰ চক্ৰ অব্যাহত ৰখা দৈনিক কৰ্তব্য অৱহেলা কৰি, বিভিন্ন স্থানত ভ্ৰমি ফুৰা কালছোৱালৈ মনত পেলায়। আন দেৱতাসকলে দৈৱ-চক্ৰ বিপদগ্ৰস্ত হোৱাৰ আশঙ্কা কৰি, সেই মৃতদেহ খণ্ডখণ্ডকৈ কাটিছিল, আৰু সেই খণ্ডবোৰ যিবোৰ ঠাইত পৰিছিল, তাৰ প্ৰত্যেকখন পৰিণত হৈছিল একোখন তীৰ্থ ক্ষেত্ৰত। শিৱই যেতিয়া দেখিলে তেওঁৰ পত্নী আৰু নাই, তেতিয়া অনিচ্ছাকৃতভাৱে নিজৰ দায়িত্ব পালন কৰিবলৈ কৰ্মক্ষেত্ৰলৈ প্ৰত্যাগমন কৰিলে। উপন্যাসখন খণ্ড খণ্ডকৈ দলিয়াই পেলোৱাৰ পিছত — যিটো আছিল তাৰ অপৰ্ণাৰ বাবে সকলো ত্যাগ কৰা ডাঙৰ কাম — অপুক তাৰ বন্ধুৱে জীৱনলৈ উভতি গৈ তাৰ পুতেকক পুনৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ মান্তি কৰালে, যাৰ ভৱিষ্যতৰ বাবে সি এতিয়া দায়িত্বশীল হ'বলৈ বাধ্য। শিশু মানসিকতাৰ আশ্চৰ্যজনক জ্ঞানেৰে দীপ্ত এটা দৃশ্যপৰ্য্যায়ত, অপুৱে, সি যেন আন এটা শিশুৰ লগত খেলি থকা নিজেই এটা শিশু, সেইদৰে ব্যৱহাৰ কৰি, শেষত তাৰ বিশ্বাসৰ পাত্ৰ হয়, আৰু তাক (কাজলক) কান্ধৰ ওপৰত তুলি লৈ নৈৰ পাৰে পাৰে দূৰলৈ গৈ থাকে। বহিৰ্দৃশ্যৰ পটভূমিৰ বাচনিটোৱেই জীৱনৰ জোৱাৰ-ভাটা যে অন্তহীন, ই যে যি দৰেই নহওক চলি থাকিবই লাগিব, তাৰ অৰ্থ বহন কৰা এটা দাৰ্শনিক তাৎপৰ্য্যেৰে শক্তিশালী। ভৱিতব্যই, সম্ভৱ, এটা অৱশ্যম্ভাৱীৰূপে ছুটি সুখী, সৰল জীৱনৰ বাবে আনিছিল বিয়াৰ পিছৰ এটা পৰিপূৰ্ণ প্ৰেম; তাৰ পিছত বাস্তৱে তাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটালে (সেই কালত শিশুৰ জন্মকালত হোৱা মৃত্যু এটা সাধাৰণ ঘটনা আছিল), আৰু মনোবেদনাই কৰ্তব্যক বাট এৰি দিব লগা হ'ল।

অপুৰ সংসাৰ তাৰ অন্তৰ্নিহিত ভাৱপ্ৰৱণতাৰ ফালৰ পৰা ৰায়ৰ সৰ্বাধিক ব্যক্তিগত ছবি। ই এটা গভীৰভাৱে আৰু অতীতৰ পৰম্পৰাগত প্ৰতীকলৈ প্ৰত্যাগমন কৰি সাধন-কৰা, এক প্ৰকাৰৰ ব্যক্তিগত পুনৰাবিষ্কাৰৰ যোগেদি নৱউপলব্ধ ভাৰতীয়তাৰে সমৃদ্ধ। ই নিজৰ অজ্ঞাতসাৰে পুৰণিকলীয়া মূল্যবোধ অন্তৰঙ্গ কৰি মৰম আৰু কৰুণাৰে প্লাৱিত হৈছে। পৰিচালকে তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰক জীৱনৰ বৃহৎ, সীমাহীন, কৰ্ম পদ্ধতিৰ এটা অংশৰূপে অৱলোকন কৰি সিবোৰৰ লগত একাত্মতা বোধ কৰিছে। তুলনামূলকভাৱে, *চাৰুলতাৰ* অপূৰ্ব পৰিপূৰ্ণতা তাৰ সংযমৰ ক্ষেত্ৰত কম ভাৰতীয় আৰু চৰিত্ৰবোৰৰ লগত তাৰ অকপট আৰু স্পষ্ট একাত্মকৰণৰ ব্যক্তিগত চেতনাৰ উপস্থিতি ছবিখনত কম।

□

প্ৰথম দহটা বছৰৰ বাকীখিনি

ছবি তিনিখনৰ ভিতৰত *পথেৰ পাঁচালী* সৰ্বাধিক পৰিমাণে বিশ্বজনীন আবেদন সম্পন্ন, কিন্তু *অপুৰ সংসাৰ* তাৰ অধিক স্বকীয়তা, পৰিমিত ভাৱপ্ৰৱণ অনুৰাগ, নিখুঁত গাঁথনি আৰু নিটোল সঙ্গতিপূৰ্ণ কাৰু-নৈপুণ্যৰে চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট কলা-কৃতি। তাত আচৰিত হ'বলৈ একো নাই, কাৰণ *অপৰাজিত* নিৰ্মাণ কৰাৰ পিছত ৰায়ে দুখন ছবি *পৰশ পাথৰ* আৰু *জলসাঘৰ* নিৰ্মাণ কৰিছিল, যিদুখনে তেওঁৰ কাৰিকৰী দক্ষতা তৃতীয় খণ্ডটোত হাত দিয়াৰ পূৰ্বে পৰিমাৰ্জিত কৰিছিল।

ছবিখনৰ সৰ্বাত্মক হাস্যৰসিকতা সত্ত্বেও *পৰশ পাথৰ* হ'ল সমকালীন চহৰীয়া সমাজমুখী প্ৰথম অভিযান। কেৰাণী পৰেশ বাবুৰ চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে তেওঁৰ উপলব্ধি চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ চৰিত্ৰবোৰৰ দৰে যিমান সম্পূৰ্ণ, আৰু যিমান সম্পূৰ্ণভাৱে সাহিত্যিক গতানুগতিকতাৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে, প্ৰায় সিমান সম্পূৰ্ণভাৱে কিন্তু ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন কৰা হোৱা নাই। কাহিনীটো একান্ত বিশ্বজনীন আৰু কাল-জীৰ্ন কাহিনীবোৰৰে এটা, পিছে সিও আন বহুত আঞ্চলিক কাহিনীৰ বিশ্বজনীনতাক প্ৰায় নিশ্চিত ভাৱেই সাবটি ল'ব নোখোজে। তাক অধিক পৰিমাণে বঙালী দৰ্শকমুখী কৰি তোলা হৈছে, আৰু পৰিকল্পনা কৰা হৈছে বিশ্বজনীনতাৰ এটা নিম্নতৰ পৰ্যায়ত। চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটো বা *জলসাঘৰৰ* বিপৰীতে, আৰু ৰায়ৰ সেইকালৰ আন ছবিবোৰৰ তুলনাত সংলাপে ইয়াত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে। এটা ব্যতিক্ৰম হ'ল, টেক্সীত উঠি কৰা ভ্ৰমণ আৰু পেলনীয়া লোহা ৰখা চোতাল খনৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ খোজ কাঢ়ি যোৱা দৃশ্য দুটা সামৰি লোৱা তাৰ মনোৰম অংশটো, যিটোৱে অভিব্যঞ্জনাৰ ক্ষেত্ৰত ছবিখনৰ আন দৃশ্যবোৰ প্ৰায় ম্লান কৰি পেলাইছে। তুলসী চক্ৰৱৰ্তীৰ স্তম্ভিত, দুখজনক, শোকাবহ মুখৰ অভিব্যক্তিৰ লগত দুখীয়া কেৰাণীজনৰ দৈত্যাকাৰ লোহাৰ গাঁথনিবোৰ দেখাৰ পিছত — যিবোৰক তেওঁৰ জেপত থকা শিলটুকুৰাৰ এটা পৰশত সোণলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব পাৰিব — সৃষ্টি হোৱা মনৰ অৱস্থাৰ লগত হেজাৰ হেজাৰ মৌমাখিৰ গুঞ্জৰণ সদৃশ বেহেলাৰ সুৰৰ অতি সুন্দৰকৈ যোৰা আহিছে। চৌহদটোত পৰি থকা লোহাৰ পাতবোৰৰ ঊনৈশ শতিকাৰ বৰটোপৰ গুলিবোৰে যেতিয়া সশব্দে খুন্দা মাৰে, তেতিয়া আমি সকলোৱে আমাৰ মনত গোপনে সজীৱ হৈ থকা সপোনৰ পৰা সাৰ পাই উঠো — সেই সপোন লটাৰীৰ টিকটে টকা অনাৰ সপোন।

আমি চৰিত্ৰটোৰ সৈতে একাত্ম হ'ব নোৱাৰোঁ; সেইয়া আন কোনো এজনৰ ফলিত

সপোন; তথাপি সেইটো আমাৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত নফলিওৱাৰ বাবে মনত অকণো দুখ নেৰাখি আমি তেওঁৰ লগত তাৰ সমভাগী হওঁ। কেৰাণীৰ পৰা কৌটিপতি হোৱা মানুহজন এজন নিঃসঙ্গ ব্যক্তি।

আমাৰ মনোযোগ মধ্যবয়স্ক স্বামী-স্ত্ৰীহালৰ মাজত আবদ্ধ ৰাখিবৰ বাবে ব্যগ্ৰ হৈ, ৰায়ে একপক্ষীয় টেলিফোনৰ কথা-বতৰাৰ যোগেদি ছবিখনৰ প্ৰেম আৰু যৌৱন সংক্ৰান্ত দৃশ্যটো নাকচ কৰিছে। ঠেনুকা চাতুৰ্যৰে উপস্থাপিত টেলিফোনত কথা পতা দৃশ্যবোৰ সিবোৰৰ আবেগিক তাৎপৰ্য্যৰ পৰা বঞ্চিত হৈ কেৱল সংবাদত পৰিণত হৈছে। ফলস্বৰূপে সৃষ্টি হৈছে একপ্ৰকাৰৰ কৃচ্ছতা, যিটোৰ সম্মুখীন হৈ কালী বেনাৰ্জীৰ দৰে প্ৰতিভাশালী অভিনেতায়ো কিছু অসহায় অনুভৱ কৰিছে।

দৰাচলতে, উক্ত দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে ছবিখনে নিজৰ শক্তি বহু পৰিমাণে হেৰুৱাইছে, আৰু দৃশ্য বিশেষৰ খণ্ডেকীয়া পোহৰতহে তাক পুনৰুদ্ধাৰ কৰিব পাৰিছে, যেনে, ৰাণীবালাৰ গীতেৰে উন্মুক্ত কৰা শোৱনি ঘৰ, কক্‌টেইল পাৰ্টিৰ নিশাটোৰ পিছদিনাৰ ৰাতিপুৱাটো, নিচেই পুৱা অপৰাধীক ধৰিবৰ বাবে জনপ্ৰাণীহীন ৰাজপথেৰে মটৰ গাড়ীৰে কৰা ভ্ৰমণ আৰু পুলিচ থানাৰ দৃশ্যাৱলী। এই সকলোবোৰ দয়ালু কেৰাণীজনৰ দৃষ্টি-কোণৰ পৰা অতি জীৱন্ত ৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰা, ছবিখনৰ আৰম্ভণিৰ ব্যৱসায় কেন্দ্ৰৰ দৃশ্যটোৰ সমপৰ্যায়ৰ। বৰষুণৰ দৃশ্যবোৰ আৰু খঙাল পৰিবাৰ শাসিত ঘৰখনলৈ থৰকবৰক প্ৰত্যাগমন, এইবোৰত ৰায়ৰ মৌলিকত্ব প্ৰকাশ পাইছে। ছবিখনৰ যি দুটা সৰ্বাধিক জটিল দৃশ্য অসাধাৰণ সহজসাধ্যতাৰে ৰূপায়িত কৰা হৈছে, তাৰ প্ৰথমটো হ'ল পৰশ পাথৰ টুকুৰা প্ৰথম আৱিষ্কাৰ হোৱাৰ দৃশ্য, আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল পাথৰ টুকুৰাৰ শক্তিৰ প্ৰমাণ পোৱাৰ পিছত কেৰাণীজনৰ হাঁহি উচুপনিলৈ পৰিৱৰ্তিত হোৱাৰ দৃশ্য।

এইবোৰৰ তুলনাত প্ৰেমৰ উপকাহিনীটো বৰঞ্চ নিষ্প্ৰভ; বঙলা চলচ্চিত্ৰৰ বিখ্যাত শিল্পীসকলৰ দ্বাৰা প্ৰায় অপৰিকল্পিত ভাৱে অভিনীত কক্‌টেইল পাৰ্টিৰ দৃশ্যটোৰে সম্ভাৱনীয় সাফল্য অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। "সোণৰ মূল্যমান হ্ৰাস"ৰ দৃশ্যটো বাৰে – মিহলি ধৰণৰ। বিজ্ঞান প্ৰীতিৰ আতিশয্যৰ প্ৰভাৱত মোকৰ্দমাটোৰ খৰচ সংক্ৰান্ত দিশটো পাহৰি যোৱা আৰক্ষী বিভাগৰ চিকিৎসকজনৰ চৰিত্ৰায়ণ, ৰায়ে তেওঁৰ ছবিবোৰ মৰমৰ উমেৰে ঐশ্বৰ্যমণ্ডিত কৰা সৰু সৰু জীৱন্ত ঘটনাবোৰৰ অন্যতম নিদৰ্শন। চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ মৰম স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। সেইদৰে তীক্ষ্ণ আৰু আমোদদায়ক, তেওঁক লক্ষ্য কৰা থানাৰ আৰক্ষী বিষয়াজনৰ ক্ষোভ যে তেওঁৰ দৰে এজন উপযুক্ত লোকৰ পৰিৱৰ্তে এই আপচু তিৰোতা থকা অকৰা পেটুৱা বেঙ্কৰ কেৰাণীটোৱেহে পৰশ পাথৰ টুকুৰা বিচাৰি পালে। ঘৰুৱা ভৃত্যৰ চৰিত্ৰটো নীৰস, যি প্ৰদৰ্শন কৰে, ৰায়ে বিদ্ৰূপ আৰু শান্ত হাস্যৰসৰ পৰা গৈ বহুৱালিৰ দৃশ্যত উপনীত হোৱাৰ পথত হঠাৎ সম্মুখীন হোৱা বিপদজনক চকুত নপৰা গাঁতবোৰ। তথাপি স্বামী স্ত্ৰীহালৰ আৰক্ষী থানাত কটোৱা অপেক্ষাৰত দীঘলীয়া কালছোৱাৰ দৃশ্যটো চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰ'ব; কেৰাণীজনে তেওঁৰ আকাংখ্যাৰ পুতৌজনক সীমাবদ্ধতা,

তেওঁৰ অভাৱবোৰ অন্ত পৰাৰ পিচতো অধিক বাণ্ডা নকৰাৰ দুখলগা সম্ভাৱনীয়তাৰ কথা বুজাই কোৱা, আৰু যাত্ৰীৰে ঠাহ খাই থকা বাচত উঠোতে নামোতে আঘাত পাই ঘা লগা আঁঠুদুটা প্ৰদৰ্শন কৰা দৃশ্যবোৰত সংলাপে এটা অনন্যসাধাৰণ শোকাবহতাৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। আৰু, সৰ্বশেষত, সোণ পুনৰ লোহাত পৰিণত হোৱাত পত্নীৰ মুখত দেখা দিয়া হাঁহিৰে ছবিখন উদ্ভাসিত কৰা হৈছে। এয়া ৰায়ে বৃদ্ধ দম্পতীহালৰ সৰলতা আৰু প্ৰকৃত নিৰ্লোভ স্বভাৱ সম্পৰ্কে দিয়া এটা আকৰ্ষণীয় মন্তব্য ।এইজনেইহ'ল সৰু সৰু মানৱীয় দুৰ্বলতাবোৰ সহানুভূতি আৰু মৰমেৰে অৱলোকন কৰি মূল্যবোধ প্ৰকাশ কৰা মহীয়ান ৰায়।

জলসাঘৰ (১৯৫৮) হ'ল এটা অকৃত্ৰিম শোকাবহ কাহিনীৰ চমকপ্ৰদ স্মৃতি জাগৰণ, ৰায়ৰ সৃষ্টি ক্ষমতা অধিক বিকশিত কৰা আৰু তেওঁকতেওঁৰ প্ৰথম ছবি দুখনৰ বাস্তৱধৰ্মী, ঘাইকৈ প্ৰকৃত স্থানত দৃশ্যগ্ৰহণ কৰা আৰু অপেশাদাৰী শিল্পীৰ দ্বাৰা অভিনীত, নব্যবাস্তৱবাদী চাৰিসীমাৰ বাহিৰলৈ লৈ অনা ছবি। *জলসাঘৰত* তেওঁ এটা জেদৰ ভাৱ লৈ ষ্টুডিঅ'ৰ পৰিৱেশ গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু পৰিচালিত কৰিছিল বঙলা চিনেমাৰ অন্যতম অভিনেতা ছবি বিশ্বাসক। ইয়াত তেওঁ নব্যবাস্তৱবাদৰ মূল নীতি বৰ্জন কৰি, ভিচ্‌কন্তি আৰু তেওঁৰ ব্যক্তি-চৰিত্ৰ আৰু পৰিবেশ প্ৰীতিৰ অধিক ওচৰ চাপিছিল।

বিশ্বম্ভৰ ৰায়ৰ চৰিত্ৰ- ৰূপ ছবিখনৰ প্ৰথম দৃশ্যটোত এইদৰে অংকন কৰা হৈছে — ঘৰৰ ছাতত তেওঁ কেমেৰাৰ ফালে পিঠি দি বহি আছে, সময় ফুট-গধূলি, তেওঁৰ ভৃত্যৰ হাত এখনে গুৰগুৰিৰ নলিচাদাল তেওঁৰ ফালে আগবঢ়াই দিছে, আৰু তেওঁ সুধিছে ঃ "অনন্ত, এইটো কি মাহ ?" ই আমাক জাঁ ৰেনোৱাই ৰচনা কৰা *ৰেনোৱা মাই ফাদাৰ* নামৰ গ্ৰন্থখনত আগষ্ট ৰেনোৱাই কৰা এইষাৰ উক্তিলৈ মনত পেলায় ঃ

> নায়কে, তেওঁৰ শত্ৰুৰ বিৰোধিতা কৰা মুহূৰ্ত্তটোৰ বা এগৰাকী মহিলাই প্ৰসৱ বেদনা ভোগ কৰি থকা কষ্টকৰ অৱস্থাৰ ৰূপদান কৰাটো এখন মহৎ পেইন্টিঙৰ উপযুক্ত বিষয় বস্তু হ'ব নোৱাৰে, যদিও তেনে কঠোৰ পৰীক্ষা অতিক্ৰম কৰা পুৰুষ আৰু মহিলাই যেতিয়া শিল্পীৰ দ্বাৰা স্বাচ্চন্দ্যৰে ৰূপায়িত হোৱাৰ যোগেদি পাছলৈ মহৎ বিষয় বস্তুত পৰিণত হ'ব পাৰে। শিল্পীৰ কাম হোৱা উচিত মানৱ জীৱনৰ কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট মুহূৰ্তৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াৰ পৰিৱৰ্তে সমগ্ৰ মানৱসত্তাক বোধগম্য কৰি তোলা।

যিসকলে চিনেমাক ঘটনা প্ৰৱাহৰ বাহক বুলি গণ্য কৰে, তেওঁলোকৰ বাবে এনে ধৰণৰ চিত্ৰায়ণ তাৰ বিপৰীত মুখী। চিনেমাই কেমেৰাই যি গ্ৰহণ কৰে তাকে দেখুৱায়, অৰ্থাৎ বাস্তৱতাৰ বাহ্যিক ফালটো, সেইবাবে চিনেমাক বহুলভাৱে প্ৰচলিত অৰ্থত ঘটনাপ্ৰৱাহৰ মাধ্যমৰূপে গণ্য কৰা হয় । কিন্তু একেটা কাৰণতে বাহ্যিকতাৰ অন্তৰালত যিটো আছে তাক প্ৰকাশ কৰাটোও চিনেমাৰ বাবে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰত্যাহ্বান, আৰু তাৰ সাৰ্থক প্ৰত্যুত্তৰ

দিব পৰা ক্ষমতাৰ ওপৰতে নিহিত আছে চলচ্চিত্ৰৰ কলা হিচাপে স্বীকৃতি লাভ কৰাৰ দাবী। ৰায়ৰ বাবে চিনেমা হ'ল গ্ৰীক ৰঙ্গমঞ্চ সদৃশ — ক্ৰিয়া সংঘটিত হয় পৰ্দাৰ বাহিৰত আৰু পৰ্দাৰ ওপৰত আমি যি দেখোঁ সেইয়া তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া। তেওঁক ঘটনাৰ পোনপটীয়া বৰ্ণনা কৰি সুখী হোৱা কাচিৎ হে দেখা যায়। *জলসাঘৰত* কেৱল নাওখন বুৰ যোৱা দৃশ্যটোকে নেদেখুৱাকৈ থকা নাই, কিন্তু আনকি 'ছেল্‌ফ'ৰ ওপৰত কাটি হৈ পৰি থকা পুতলা নাওখন, জমিদাৰৰ সুৰাত পৰি ছটফটাই থকা পোকটো আৰু ঘৰলৈ কঢ়িয়াই লৈ অনা তেওঁৰ পুত্ৰ সন্তানৰ মৃতদেহটোৱে দিয়া তাৰ ইঙ্গিতবোৰো অস্বস্তিকৰভাৱে সাৰ্থক হৈছে। একমাত্ৰ বিশ্বম্ভৰ ৰায়ে জলসাঘৰৰ গাদীত কাতি হৈ থকা বা জোনাক নিশা ঘৰৰ ছাতত বহি থকা বা *জাৰ ফানুচৰ* তলত ঠিয় হৈ নিজক ওখ আঁচীখনত চোৱা, আৰু তেওঁৰ বগা ঘোঁৰাটোত উঠি মৃত্যু অভিমুখী যাত্ৰা কৰাৰ দৃশ্যবোৰত চমৎকাৰিত্ব পৰিলক্ষিত হৈছে। আচৰিত কথা যে সঙ্গীত আৰু নৃত্য কোনো এটাই তাত সাৰ্থকতা লাভ কৰিব পৰা নাই। বেগম আখতাৰৰ গানৰ নেপথ্যৰ অংশছোৱা স্মৃতিচাৰক; শিল্পীগৰাকী সমগ্ৰ দৃশ্যটোৰ এটা অংশত পৰিণত হ'ব পৰা নাই। ৰৌশ্বান কুমাৰীৰ কথক নৃত্যটো ৰায়ে তেওঁৰ আন ছবিত সদায় কৰি অহাৰ দৰে দূৰৈৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰোৱা হৈছে (যিটো কৌশলে একমাত্ৰ *শতৰঞ্জ কি খিলাৰী*ৰ বাহিৰে তেওঁৰ আন কোনো ছবিত সাৰ্থকতা লাভ কৰিব পৰা নাই)। তাৰ ফল স্বৰূপে বেগম আখটাৰৰ ব্যক্তিত্বৰ দৰে তেওঁৰ ব্যক্তিত্বও ফুটি উঠা নাই; এনে ধৰণৰ চৰিত্ৰবোৰৰ জমিদাৰী পৰিবেশৰ লগত থকা পৰম্পৰাগত জটিল সম্পৰ্কও সম্পূৰ্ণৰূপে বৰ্জিত হৈছে। তাৰাশঙ্কৰৰ চুটি গল্পটোত গায়িকাজনী জমিদাৰৰ এজনী ৰক্ষিতা; ৰায়ে সেই প্ৰেম সংক্ৰান্ত বিষয়টো বৰ্জন কৰিছে, আৰু সম্ভৱ সেইবাবেই কাহিনীটোৰ জটিলতা কিছু পৰিমাণে ক্ষতিগ্ৰস্ত হৈছে। তাৰ পৰা যিটো লাভ হৈছে সি হ'ল এটা সৰ্বাত্মক চিন্তা বৈকল্যৰ চিত্তাকৰ্ষক ৰূপ। কলিকতাৰ এটা অতি পুৰণি জৰাজীৰ্ণ ষ্টুডিঅ'ত কাম কৰি তেওঁ, পূৰ্বপুৰুষসকলৰ আলেখ্যৰ শাৰীৰে সজ্জিত গুপ্ত গুদাম সদৃশ সভাঘৰ, সঙ্গীতশালা আৰু তাৰ কেন্দ্ৰস্থলত ওলমি থকা মমবাতিৰ ঝাৰটোৰ — যিটো ৰায়ে প্ৰথমে পৰিচয় লিপিৰ লগত আৰু তাৰ পিছত মানুহজনৰ চৰিত্ৰৰ কেন্দ্ৰীয় সুৰটোৰ এটা প্ৰতীক চিহ্নৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে — যোগেদি সৃষ্টি কৰিছে যুগটোৰ গোন্ধ আৰু আভিজাত্যৰ ক্ষয়িষ্ণু ৰশ্মি। মেজাজ আৰু পৰিবেশ সৃষ্টিৰ নৈপুণ্যই ছবিখনত শীৰ্ষ পৰ্য্যায়ত উপনীত হৈছে, যিটো বস্তু তেওঁৰ তাৰ পিছত আন কোনো কৰ্মত কোনোকালে সিমান সঙ্গতিপূৰ্ণতাৰে অনুসৰণ কৰা হোৱা নাই।

অনিবাৰ্য্যতা আৰু গতিৰ দিশ পৰিৱৰ্তন সম্পৰ্কে ক'তো কোনো সন্দেহ প্ৰকাশ পোৱা নাই। ধ্ৰুপদী মাৰ্কস্‌বাদী বিচাৰ অনুযায়ী ক্ষমতা সামন্তযুগীয় জমিদাৰৰ পৰা উঠি অহা পুঁজিপতিলৈ হস্তান্তৰিত হৈছে। কিন্তু ৰায়ৰ বাবে ই এটা পৰিৱৰ্ত্তন আৰু ইয়াৰ ব্যাখ্যা কৰিব লাগিব আমি, ই তেওঁৰ ঘোষণা কৰিবলগীয়া প্ৰগতি নহয়। পুৰণি ব্যৱস্থাৰ মৃত্যু যন্ত্ৰণাই আগন্তুক নতুন ব্যৱস্থাৰ আসন্নতা বা প্ৰয়োজনীয়তা কোনোগুণে হ্ৰাস কৰিব নোৱাৰে।

মূল সাহিত্য-কৰ্মৰ পৰিৱৰ্তন সাধন কৰাৰ এটা অনন্যসাধাৰণ নিদৰ্শন স্বৰূপে, ৰায়ে

তাৰ শেষৰ কেইটামান পৰিচ্ছেদত বৰ্ণিত বিশ্বম্ভৰ ৰায়ৰ অপ্ৰত্যাশিত জ্ঞানোদয়ৰ কথাটো সম্পূৰ্ণৰূপে বৰ্জন কৰিছে। ৰায়ৰ জমিদাৰজনে বিনা অনুশোচনাই মৃত্যু বৰণ কৰিছে।

*চাৰুলতা*ৰ ক্ষেত্ৰত, তেওঁ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীটোত ঘটোৱা প্ৰত্যেকটো পৰিৱৰ্তনৰ কাৰণ খৰচিমাৰি দৰ্শোৱাৰ বিপৰীতে, ৰায়ে এটা মহান সাহিত্য-কৰ্মৰ ওপৰত তেওঁ ইচ্ছাকৃতভাৱে আৰোপ কৰা অনন্যসাধাৰণ সংশোধনৰ বিষয়ে কোনোকালে একো কোৱা নাই। এই বাবে নহয় যে সেইটো এটা বাধ্য- বাধকতা আছিল; তত্ৰাচ ই আছিল তেওঁৰ মাধ্যম আৰু স্পষ্টীকৰণ, বোধগম্যতা আৰু কিছু পৰিমাণে সাময়িকী কৰণৰ খাতিৰত যুক্তি-যুক্তভাৱে সংশোধিত কৰি লোৱা স্বাভাৱিক পদ্ধতিৰ এটা ব্যতিক্ৰম।

*জলসাঘৰ*ত গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তনটো যিমান নিষ্ঠুৰ, সিমানে ইচ্ছাকৃত। ৰায়ে দেখ দেখকৈ বিশ্বম্ভৰ ৰায়ৰ আকোৰগোজ একমাত্ৰিকতা শেষলৈকে অব্যাহত ৰখাৰ অন্তৰালত এটা অধিক মহৎ উদ্দেশ্য আছিল। তাৰাশঙ্কৰৰ পৰিসমাপ্তিটো, য'ত চৰিত্ৰটোক মুক্তি দিয়া হৈছে, ৰায়ে কল্পনা কৰা অভিজাতজনৰ দাম্ভিক, মহৎ কিন্তু নিৰ্বোধ চৰিত্ৰটোৰ লগত খাপখোৱা বিধৰ নাছিল। সম্ভৱ, ৰায়ৰ ছবিখন ভাৱৰ ঐক্য সাধন আৰু জমিদাৰজনৰ অবিচলিত আকোৰগোজালিৰ গভীৰ সাঁচ বহুৱাৰ ক্ষেত্ৰত অধিক লাভবান হৈছিল। তথাপিও, ৰায়ৰ নিজৰ মুখত তাৰ ব্যাখ্যা অধিক কৌতুকপ্ৰদ হ'লহেঁতেন। কোনো সমালোচকে ৰায়ক সেই বিষয়ে একো সোধা নাছিল, আৰু তেৰোঁ উপযাচি একো কোৱা নাছিল।

তাৰাশঙ্কৰৰ চুটিগল্পটোৰ শেষত সুৰামত্ত বিশ্বম্ভৰ ৰায়ে তেওঁক আৰু তেওঁৰ ঘোঁৰা উভয়কে লেবেজান কৰা দীঘলীয়া অশ্বাৰোহণৰ পিছত ঘোৰাটোৰ পৰা নামে। বৃদ্ধজনে এইষাৰ কথাৰে ঘোৰাটোৰ পৰা মাৰ্জনা ভিক্ষা কৰে, "এইটো তোৰ আৰু মোৰ এটা মুৰ্খামি আছিল।"

তাৰ পিছত তেওঁ প্ৰৱেশ কৰে সঙ্গীতশালাত –– দোকমোকালি কাল, চাকিবোৰ তেতিয়াও জ্বলি আছে, খালি মদৰ বটলবোৰ বাগৰি ইফালে সিফালে পৰি আছে, পূৰ্বপুৰুষসকলৰ ছবিবোৰে তেওঁলৈ চাই থাকি ধ্বংসৰ সেই দৃশ্য পৰ্য্যবেক্ষণ কৰিছে।

> "সন্ত্ৰস্ত হৈ (বিশ্বম্ভৰ) ৰায় পিছ হুহঁকি গ'ল। তেওঁ অনুভৱ কৰিলে তেওঁ আৰ্চিখনত নিজক চাই আছে। তেওঁ দুৱাৰখনৰ পৰা একাষৰীয়া হৈ এটা ভয়লগা চিঞৰ মাৰিলে অনন্ত ! অনন্ত।
>
> "অনন্তই সঁহাৰি দি তেওঁৰ ওচৰলৈ দৌৰি আহিল। সি আগতে কেতিয়াও তাৰ মালিকে তেনেকৈ চিঞৰা শুনা নাছিল। সি অহাৰ লগে লগে ৰায়ে চিঞৰিলে 'চাকিবোৰ নুমাই দে! নুমাই দে! চাকিবোৰ নুমাই দে — জলসাঘৰৰ দুৱাৰখন বন্ধ কৰ — জলসাঘৰৰ!
>
> "তাৰ পিছত আৰু একো শুনা নগ'ল। কেৱল ঘোঁৰা চলোৱা চাবুকৰ নালদালে

জলসাঘৰৰ দুৱাৰত সজোৰে আঘাত কৰিলে"। সমাপ্ত।

জলসাঘৰ আৰু *পৰশ পাথৰ* দুয়োখন ছবিত, ৰায়ে নিজক এজন বিমৰ্ষ দৰিদ্ৰৰ কাহিনী বৰ্ণোৱা নব্যবাস্তৱবাদী চিত্ৰনিৰ্মাতাৰূপে গতানুগতিকভাৱে চিহ্নিত হোৱাৰ পৰা বচাই ৰাখিবৰ বাবে যিমানদূৰ সম্ভৱ আগৰ দুখন ছবিত নথকা নতুন বস্তুত হাত দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল। তথাপি, *জলসাঘৰ* তেওঁৰ প্ৰথম দুখন ছবিৰ সমপৰ্যায়ৰ এটা সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ কাহিনী, আৰু ই *পৰশ পাথৰত* দুখীয়া মানুহ কেৰাণীজনৰ দৰেই আমাৰ সমবেদনা লাভ কৰিব পাৰে। ভাৰতীয় বাস্তৱতা আৰু তাৰ লগত আত্মপৰিচয়ৰ সন্ধান *পৰশ পাথৰ* আৰু *জলসাঘৰত* বিশেষ মাত্ৰাত জীৱন্ত হৈ আছে। সেই দুখন আৰু তাৰ আগৰ চিত্ৰত্ৰয়ীৰ প্ৰথম দুটা খণ্ডৰ পৰা লাভ কৰা সুফলসমূহে নিঃসন্দেহে *অপুৰ সংসাৰৰ* নিমজ গতি প্ৰৱাহ নিশ্চিত কৰি তাক সুনিয়ন্ত্ৰিত আবেগ অনুভূতিৰ পৰিপূৰ্ণতা প্ৰদান কৰিছিল।

১৮৩০ৰ আশে পাশে (১৯৩০ ৰ দশকত লিখা চুটিগল্পটোৰ ৰচয়িতা প্ৰভাত মুখাৰ্জীয়ে তাৰ ঘটনা কাল তাৰ এশ বছৰৰ আগৰ বুলি উল্লেখ কৰিছে), বঙ্গদেশৰ এখন গাঁৱত, সেইকালত কাৰো কাৰো বাবে আচৰিত যেন লগা, এটা নাটকীয় ঘটনা ঘটিছিল। আমি বাস কৰিছোঁ মোগল সুকীৰ্তিৰ অৱনতি আৰু উনৈশ শতিকাৰ নৱজাগৰণৰ বিকাশৰ সন্ধিকালছোৱাত। ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীৰ সুদৃঢ় শক্তিৰ বিৰুদ্ধে চলোৱা শেষ সংগ্ৰাম — ১৮৫৭ চনৰ চিপাহী বিদ্ৰোহ হ'বলৈ তেতিয়াও কিছুকাল বাকী। সতীদাহ তেতিয়াও নিষিদ্ধ কৰা হোৱা নাই, নাৰী -শিশু হত্যা এটা সাধাৰণ কথা, নৰ-বলিৰ প্ৰচলনো কোনো গুণে কাৰো অবিদিত নহয়। বিবাহ আৰু জীৱনৰ দৈনন্দিন কামৰ ক্ষেত্ৰত ধৰ্মীয় বিধি-বিধান এটা জটিল আৰু অৰ্থহীন অৱস্থাত উপনীত হৈছে। এটা নগণ্য সংখ্যক লোকৰ মাজত প্ৰচলিত শিক্ষা, যুক্তিহীনতাৰ চূড়ান্ত পৰ্য্যায়ত অৱস্থিত আৰু দায়িত্বহীনতা আৰু সামাজিক অৱস্থাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে অপ্ৰাসঙ্গিক। ৰাজা ৰামমোহন ৰায়ে 'সতী' প্ৰথা উচ্ছেদ কৰাৰ বাবে আৰু পণ্ডিত ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰে বিধৱা বিবাহ প্ৰচলনৰ হকে আন্দোলন চলাই আছে। এখন অন্তৰমুখী সমাজে শ শ বছৰ ধৰি প্ৰথমে মুছলমান আৰু তাৰ পিছত খৃষ্টানসকলৰ প্ৰভাৱৰ পৰা অতিশয় তৎপৰতাৰে ধৰ্মীয় আত্মপৰিচয় ৰক্ষা কৰি আছে। তাৰ মান্ধাতাযুগীয়া ৰীতি-নীতিৰ বিৰুদ্ধে চলোৱা আন্দোলনবোৰৰ শক্তিশালী প্ৰভাৱ গাঁৱলীয়া সমাজৰ অন্তৰস্থলিত প্ৰৱেশ কৰিব পৰা নাই, যদিও এইবোৰে সেই কালৰ "যুৱ-বঙ্গ"ৰ কেন্দ্ৰস্থল স্বৰূপ ১৮১৭ চনত স্থাপিত 'হিন্দু কলেজ' যথেষ্ট বিতৰ্কৰে আলোকিত কৰিছে।

যুগটো সেই কালৰ নিৰ্দেশক বস্তুৰ সহায় লৈ সৃষ্টি কৰা হোৱা নাই, যিবোৰ বস্তু যি কোনো ক্ষেত্ৰত বিচাৰি উলিওৱাটো প্ৰায় অসম্ভৱ; ঘটনা সংঘটিত কৰা হৈছে, সেই কালৰ দৰেই, কেউফালে এন্ধাৰে ঘেৰি থকা এটা আলোকিত অঞ্চলত । গাঁওখন চিহ্নিত কৰা হোৱা নাই। তাৰ অধিবাসীবোৰ একমাত্ৰ বাস্তৱ জমিদাৰজনৰ ৰাজপ্ৰাসাদৰ অ'ত ত'ত বিচৰণ কৰা পীড়িত আত্মাৰ দৰে। পৰিচয় সঙ্গীতেই তাৰ গম্ভীৰ তালবাদনৰ ধ্বনিৰ যোগেদি

আপাত-দৃষ্টিত আনন্দদায়ক যেন লগা বছৰেকীয়া উৎসৱ - পাৰ্বন আৰু দেৱী বিসৰ্জনত অন্তৰ্স্খলীৰ পৰা মৃত্যুৰ ইঙ্গিত বহন কৰি ছবিখনৰ ক্ৰিয়াভাৱ (mood) ৰ পাতনি মেলে। সমগ্ৰ ছবিখন অন্ধকাৰ নৈশ-দৃশ্য, ক'লা প্ৰান্তছায়া চিত্ৰ (silhoutte) আৰু মন্দিৰৰ ঘন্টাৰ কাণতালমৰা শব্দই প্ৰাধান্য পোৱা এটা বাৰ্গমেন ভাৱাপন্ন বিমৰ্ষতাৰে আবৃত। ছবিখনৰ পৰিৱেশ পৰিবৰ্দ্ধনৰ পদ্ধতিয়ে নিৰ্বাক যুগৰ ৰুচীয় ওস্তাদসকলৰ নিম্ন দৃষ্টিকোণ (low angle) আৰু গুৰুভাৱযুক্ত বৃহৎ দৃষ্টিকোণ (wide angle), ক্লজআপ, গুৰুভাৱযুক্ত গতি আৰু দৃশ্য-বস্তুৰ প্ৰণালীবদ্ধ বৰ্গীকৰণেৰে ভৰপূৰ চিনেমালৈ মনত পেলায়। তাৰ লগত সংযোজিত হৈছে বাৰান্দাইদি বা চিৰিৰে তেওঁৰ গাভৰু বোৱাৰীয়েকৰ কোঠালৈ বাৰে বাৰে নামি অহা বৃদ্ধ জমিদাৰজনৰ খৰমৰ শব্দৰ দৰে ভয়লগা ভাৱ উদ্ৰেককাৰী ধ্বনিৰ ব্যৱহাৰ। শিয়ালৰ হোঁৱাৰ শব্দই নিস্তব্ধতা জয়াল কৰি তোলে। সৰহভাগ ৰচনা শৈলী, ৰায়ৰ আন কোনো ছবিত পৰিলক্ষিত নোহোৱা, *দেৱী*ৰ বিশিষ্ট লক্ষণ।

নৱবিবাহিত দম্পতী (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী আৰু শৰ্মিলা ঠাকুৰৰ দ্বাৰা অভিনীত) উমাপদ আৰু দয়াময়ীয়ে বগা আঠুৱাৰ মাজেদি অস্পষ্টভাৱে দেখা দুটা ছায়া মূৰ্তিৰ দৰে চুমা খায়, আৰু আনকি তেওঁলোকৰ বিচনাৰ ওপৰত থকা দৃশ্যটোৰ অংশবোৰো এটা কঠোৰ নিস্তব্ধতাৰে ভাৰাক্ৰান্ত। পূৰ্ববৰ্তী ছবি দুখনৰ উচ্চ-স্বৰ *দেৱী*ত পোৱা যায়, আমি আকৌ পাওঁ *জলসাঘৰৰ* কিছুমান দিশৰ স্মৃতি জাগৰণ কৰা জমিদাৰৰ প্ৰাচুৰ্যপূৰ্ণ ঘৰ, আৰু *অপুৰ সংসাৰৰ* ভাগ্যই স্বামী আৰু স্ত্ৰীক একত্ৰিত কৰি কঢ়িয়াই নিয়া কাহিনীৰ প্ৰতিধ্বনি। *জলসাঘৰৰ* পৰিয়ালৰ মূৰব্বী ছবি বিশ্বাস কালীকিঙ্কৰ (কালীৰ দাস) ৰূপে, আগৰ ছবিখনৰ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ পৰিবৰ্তে, দুৰ্গা দেৱী (কালী)ৰ প্ৰতি বিকাৰগ্ৰস্তভাৱে আকৰ্ষিত। দুৰ্ভাগ্যই বাহ লোৱা তৰুণ দম্পতীহালৰ জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি *দেৱী*ৰ ঠিক আগতে নিৰ্মিত আৰু একে অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ দ্বাৰা অভিনীত *অপুৰ সংসাৰৰ* সংযত নাটকীয়তাৰে সমৃদ্ধ। তদুপৰি, শৰ্মিলাৰ মুখমণ্ডলত কিছুমান শাস্ত্ৰবৰ্ণিত প্ৰান্তৰেখা আছে, যিবোৰ ইয়াত তীব্ৰ অন্তৰ্মুখিতাৰে আবৃত হৈ বৃদ্ধ শহুৰেক জনৰ ফ্ৰয়েদীয় সপোনৰ বাবে যথোপযুক্ত হৈ পৰিছে।

দয়াময়ীয়ে শহুৰেকৰ ভৰি পিতিকা দৃশ্যটোৰ পৰা পৰিবৰ্দ্ধিত হোৱা তেওঁৰ (শহুৰেকৰ) সপোনত দেখা দুৰ্গা দেৱীৰ চকুযোৰ বোৱাৰীয়েকৰ মুখলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱা ঘটনাটো অতি স্বচ্ছন্দতা আৰু শুদ্ধতাৰে ৰূপদান কৰা হৈছে। মাজত ভয়লগা তৃতীয় চকুটো লৈ চকুযোৰ এস্কাৰত আগবাঢ়ি অহা সপোনটোৱেই চিনেমাৰ ইতিহাসত এতিয়ালৈকে সৃষ্টি হোৱা অন্যতম সৰ্বোৎকৃষ্ট সপোন (দৃশ্য পৰিকল্পনা স্পষ্ট ভাৱে এজন চানেকিকাৰৰ, যিটোৱে ৰায়ে অতীতত মিতব্যয়িতাৰে বিজ্ঞাপন দিয়াৰ প্ৰশিক্ষণ লোৱাৰ কথাটোলৈ আঙুলিয়ায়)। কালীকিঙ্কৰৰ মনত দৃঢ় বিশ্বাস জন্মিল যে, দেৱীয়ে তেওঁ যে তেওঁৰ বোৱাৰীয়েকৰ মানৱীয় ৰূপৰ অৱতাৰ হৈছে তাক ক'বলৈহে তেওঁক সপোনত দেখা দিছিল। দয়াময়ীয়ে তাইক হেজাৰ হেজাৰ মানুহে দৈৱিক তাড়নাৰ বশৱতী হৈ কিন্তু আন্তৰিকতাৰে পূজা কৰি থকাৰ মাজত ভয় আৰু ভাগৰত লেবেজান হৈ অজ্ঞান হৈ পৰি যোৱাত, বৃদ্ধ কালীকিঙ্কৰে তাইৰ

মুখৰ ওপৰত হাওলি সিদ্ধান্ত ল'লে যে তাই সমাধিস্থ অৱস্থাত আছে। কলেজত যুক্তিবাদী শিক্ষকৰ প্ৰশিক্ষণ প্ৰাপ্ত উমাপদই পত্নীক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ গাঁৱলৈ আহিল। সিহঁত দুয়ো লুকাই-চুৰকৈ নৈৰ পাৰলৈ ওলাই আহিল, সিহঁতে সৰু সৰুকৈ কথা পাতি থকা কালছোৱাত জোনাকত দূৰৈত হালি জালি থকা ওখ ঘাঁহবোৰে সিহঁতৰ শান্ত মুখ আৰু নিশ্চল শৰীৰৰ অন্তৰস্থ মনৰ অস্থিৰ অৱস্থাৰ কথা সূচাইছে। দয়াময়ীৰ চকুত পৰিল, পানীত আধাভাগ বুৰগৈ থকা দুৰ্গাগোসানীৰ মূৰ্ত্তিৰ জঁকা এটা; সন্দেহৰ পীড়াৰে তাই আক্ৰান্ত হ'ল। দূৰৈত সিহঁতক পলুৱাই নিবৰ বাবে ৰৈ থকা নাওখন সহ বিভিন্ন পশ্চাৎভূমিলৈ পিঠি ঘূৰাই পলাই যোৱাৰ সকলো পথ ৰুদ্ধ কৰি তাই উভতি গ'ল। স্বামী আৰু শহুৰেকৰ তাইৰ ওপৰত চলোৱা আধিপত্যৰ সংঘাতৰ মাজত টনা আঁজোৰা খাই তাই উন্মাদ হয় আৰু মৰে। উমাপদই অধিক দৃঢ়তাৰে তাইক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আহিল, কিন্তু সময় উকলি গ'ল।

পিতৃৰ লগত পলমকৈ হোৱা মুখামুখীৰ সময়ত উমাপদই চোকা ভাষাৰে কৈছিল ঃ "তুমিয়েই কেৱল তাইক জনা একমাত্ৰ মানুহ নহয়, মই তিনি বছৰ ধৰি তাইক জানো। তাই দেৱী নহয়। তাই মানুহ"। ইডিপীয় তিনিকোণীয়া সংঘাত এতিয়া পৰিষ্কাৰ হ'ল। তাক অধিক স্পষ্ট কৰি তুলিলে বাপেক আৰু পুতেকক আঁতৰা-আঁতৰিকৈ বিচ্ছিন্নতাৰ ভাৱ উদ্রেককাৰী এটা বিধিবদ্ধ বিন্যাসেৰে দৃশ্যটোৰ চিত্ৰ গ্ৰহণ কৰা পদ্ধতিয়ে।

পুতেকে পত্নীক তাৰ পিতৃৰ ওচৰৰ পৰা আঁতৰাই নিবলৈ লোৱা সিদ্ধান্তৰ মুহূৰ্তটো ৰায়ে তেওঁৰ নিজস্ব বিশিষ্ট কৌশলেৰে গঢ়ি তুলিছে। নিবাৰণৰ পুতেক (দেৱীৰ কৃপাত) আৰোগ্য হোৱাৰ কথাটোৱে প্ৰথমতে উমাপদৰ মনত খেলিমেলিৰ সৃষ্টি কৰিলে; সি চিন্তামগ্ন হৈ এন্ধাৰত বহি আছে। সেই মুহূৰ্তটোত এটা ভৃত্যই হাতত এটা বগা ঢাকনী থকা লেম্প আনি কাচৰ মেজখনত এটা ডাঙৰ ক্ৰ'জআপত থলে। ঠিক যেন জ্ঞানৰ পোহৰ উদ্ভাসিত হ'ল। উমাপদই চকিৰ পৰা উঠি, দৃঢ় পদক্ষেপেৰে দয়াৰ কোঠালৈ আগবাঢ়িল।

ৰায়ৰ তাৰ আগৰ ছবিবোৰৰ চিত্তাকৰ্ষক প্ৰতিধ্বনিও তাত আছে। কলিকতা আৰু তাক পৰম্পৰাগত গতানুগতিকতাৰ পৰা অধিক নিলগাই নিয়া আধুনিক শিক্ষাৰ প্ৰতি থকা আকৰ্ষণৰ ক্ষেত্ৰত উমাপদৰ লগত অপুৰ বহুত মিল চকুত পৰে । তাক শিক্ষকে পিতৃৰ অন্যায় আচৰণৰ বিৰুদ্ধে নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰিবৰ বাবে উপদেশ দিয়া দৃশ্যটোৱে *অপৰাজিতত* অপুৱে তাৰ প্ৰধান শিক্ষকজনক লগ পোৱাৰ পিছত হাতত 'গ্ল'ব'লৈ ঘৰলৈ অহা আৰু তাৰ পিছত নিৰ্বোধ মাকক তাৰ ৰহস্যৰ বিষয়ে কোৱা দৃশ্যটোলৈ মনত পেলায়। কালীকিঙ্কৰে তেওঁৰ পুতেকক দয়াৰ 'খৃষ্টান স্বামী' বুলি অভিহিত কৰে, কাৰণ সি খৃষ্টধৰ্মী আৰু পশ্চিমীয়া ভাৱাপন্ন ভাৰতীয় শিক্ষকৰ পৰা শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছে। বঙ্গীয় নৱজাগৰণ কোনোকালে ৰায়ৰ উনৈশ শতিকাৰ পটভূমিযুক্ত ছবিৰ পৰা বৰ বেছি নিলগত থকা নাই। পিছলৈ, *চাৰুলতাৰ*, ইংলেণ্ডৰ উদাৰপন্থীসকলে নিৰ্বাচনত লাভ কৰা বিজয়োৎসৱ পালনৰ দৃশ্যটোত, আমি আনকি আধুনিক ভাৰতৰ ৰামমোহন ৰায়ে লিখা এটা গীতো শুনিবলৈ পাওঁ।

ওপৰত ৰায় (বাওফালে সীমামূৰীয়া) *পথেৰ পাঁচালী*ৰ পৰিচালনা কৰিছে ঃ বাওঁ ফালৰ পৰা তৃতীয় জন, আলোক-চিত্ৰ শিল্পী সুব্ৰত মিত্ৰ

তলত *পথেৰ পাঁচালী ঃ* দুৰ্গাই বৃদ্ধাগৰাকীৰ লগত চুৰি কৰি অনা ফল ভগাই লৈছে

ওপৰত *পথেৰ পাঁচালী ঃ* অপু আৰু দুৰ্গা, কঁহুৱানিৰ মাজত, য'লৈ সিহঁতে সিহঁতৰ জীৱনত প্ৰথম বাৰৰ বাবে ৰেল গাড়ী চাবলৈ গৈছে

তলত *পথেৰ পাঁচালী ঃ* অভাৱে কঠোৰ ৰূপ লৈছে, অপু আৰু দুৰ্গাৰ মাক বুঢ়ী মানুহজনী পৰিয়ালটোৰ মাজত থকাত অতিষ্ঠ হৈ পৰিছে

ওপৰত *অপৰাজিত ঃ* মহিলা (সৰহ ভাগেই বিধৱা), বাৰানসীৰ গঙ্গাৰ পাৰৰ খটখটীত একত্রিত হৈছে, অপুৰ দেউতাক হৰিহৰ য'ত এতিয়া থাকে

তলত *অপৰাজিত ঃ* সৰ্বজয়াই (কৰুণা বেনাৰ্জী) তেওঁৰ স্বামী হৰিহৰৰ (কাণু বেনাৰ্জী) মুখত মৃত্যুৰ সময়ত পানী দিছে, আৰু অপুৱে তাক চাই আছে

ওপৰত *অপৰাজিত ঃ* সৰ্বজয়া আৰু অপু তেওঁৰ পিতৃৰ মৃত্যুৰ পিছত

তলত *অপৰাজিত ঃ* অপুৱে তেওঁৰ পিতৃৰ ব্যৱসায় যজমানি শিকিবলৈ চেষ্টা কৰিছে

ওপৰত *পৰশ পাথৰ* **:** দুখীয়া কেৰাণীজন (তুলসী চক্রৱর্ত্তী) পৰশ পাথৰ টুকুৰাৰ পৰশে যি কোনো ধাতু সোণলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত আচৰিত হৈছে

তলত *পৰশ পাথৰ* **:** পৰশ পাথৰ টুকুৰা পোৱাৰ পিছত ধনী হৈ পৰা কেৰাণীজন তেওঁৰ চেক্রেটাৰী (কালী বেনাৰ্জী) জনৰ লগত

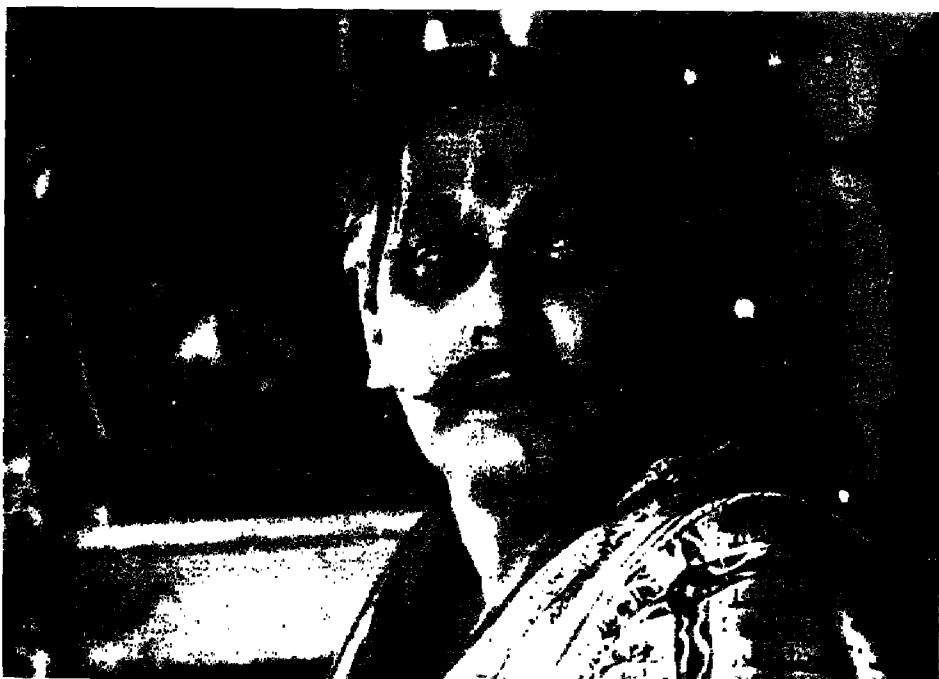
ওপৰত *জলসাঘৰ ঃ* বিশ্বম্ভৰ ৰয়ে (ছবি বিশ্বাস) তেওঁ বিগত গৌৰৱময় কালৰ শেষ প্ৰতীক চিহ্ন তেওঁৰ হাতীটোলৈ চাইছে

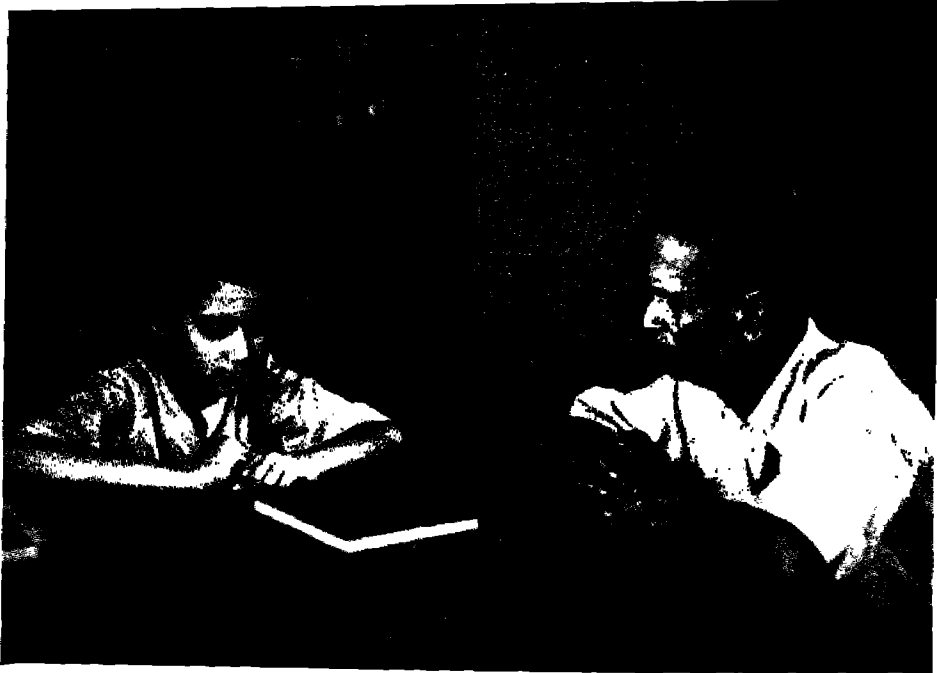
তলত *জলসাঘৰ ঃ* ক্ষয়প্ৰাপ্ত জমিদাৰ বিশ্বম্ভৰ ৰয় (গুৰগুৰি হুপি থকা) তেওঁৰ শেষ 'জলসা' ত নধনী (গঙ্গাপদ বসু) জনৰ লগত একেলগে

ওপৰত *অপুৰ সংসাৰঃ* অপৰ্ণা (শৰ্মিলা ঠাকুৰ) অপুৰ ঘৰলৈ , ঘটনা-চক্ৰত তেওঁৰ লগত হোৱা বিয়াৰ পিছত , আহি পোৱাৰ ঠিক পিছ মুহূৰ্ত্তত

তলত *অপুৰ সংসাৰ*ঃ বিয়াৰ পিছত প্ৰেম। অপু (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) আৰু অপৰ্ণা

ওপৰত *অপুৰ সংসাৰ ঃ* অপৰ্ণাৰ মৃত্যুৰ পিছত, বিভ্ৰান্ত অপুৱে বহুকাল অ'ত ত'ত ভ্ৰমি ফুৰি তেওঁৰ পুতেকক পুনৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ঘূৰি আহিছে

তলত *অপুৰ সংসাৰ ঃ* দীৰ্ঘকাল তেওঁক সন্দেহৰ চকুৰে চাই, কাজলে (অলক বেনাৰ্জী) শেষত দেউতাকক গ্ৰহণ কৰি তেওঁৰ লগত তাৰ পৰা আঁতৰি গৈছে

ওপৰত *দেৱী ঃ* কালী গোসানী ভক্ত চহকী জমিদাৰ কালীকিঙ্কৰ

তলত *দেৱী ঃ* কালীকিংকৰে, তেওঁ দুৰ্গা গোসানীৰ অৱতাৰ বুলি বিশ্বাস কৰা, তেওঁৰ বোৱাৰীয়েকলৈ চাই আছে

ওপৰত *ৰবীন্দ্রনাথ ঠাকুৰ*ঃ কিশোৰ ৰবীন্দ্রনাথে এজন শিক্ষকৰ পৰা শিক্ষা গ্রহণ কৰিছে

তলত *তিনকন্যা*ঃ ৰুচিবান জমিদাৰজন (কালী বেনার্জী) আৰু তেওঁৰ অলংকাৰ বলিয়া পত্নী (কণিকা মজুমদাৰ) *মনিহাৰাত*

ওপৰত *তিন কন্যা ঃ* বনকৰা ছোৱালী ৰতনে (চন্দনা বেনাৰ্জী) *পোষ্টমাষ্টাৰ*ত ৰান্ধনি ঘৰত কাম কৰিছে

তলত *তিন কন্যা ঃ* প্ৰথমে বিয়া হ'বলৈ অমান্তি হোৱা, ল'ৰাৰ দ'ৰে উদণ্ড স্বভাৱৰ ছোৱালী মৃন্ময়ী (অপৰ্ণা সেন) *সমাপ্তি*ত

ওপৰত *কাঞ্চনজঙ্ঘা ঃ* অৰ্থ আৰু মৰ্য্যাদাৰ বাবে বিয়া কৰাই তেওঁৰ স্বামীৰ (সুব্ৰত সেন) লগত সুখেৰে বাস কৰিব নোৱাৰা, সাম্ৰাজ্যবাদী চৰকাৰৰ উপাধি প্ৰাপ্ত ক'লা চাহাবৰ কন্যা (অনুভা গুপ্তা)

তলত *অভিযান ঃ* নৰ্‌সিঙে (সৌমিত্ৰচেটাৰ্জী) এখন নতুন চহৰত টেক্সী চলোৱা ব্যৱসায় আৰম্ভ কৰিবলৈ লওঁতে বাধাৰ সন্মুখীন হৈছে

ওপৰত *অভিযান* **:** আৰু অধিক দুঃসাহসিকতাপূৰ্ণ অভিযানৰ পিছত, নৰ্সিঙে তাক দীৰ্ঘকাল ধৰি ভাল পাই অহা সাধাৰণ অৱস্থাৰ মহিলা গুলাবীৰ (ৱাহিদা ৰহমান) লগত সংসাৰ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে

তলত *মহানগৰ* **:** স্বামীয়ে (অনিল চেটাৰ্জী) তেওঁৰ পত্নীৰ (মাধৱী মুখাৰ্জী) চাকৰিৰ বাবে এটা বিজ্ঞাপন বিচাৰি পাইছে, আৰু ভনীয়েকে (জয়া ভাদুৰী) চাই আছে

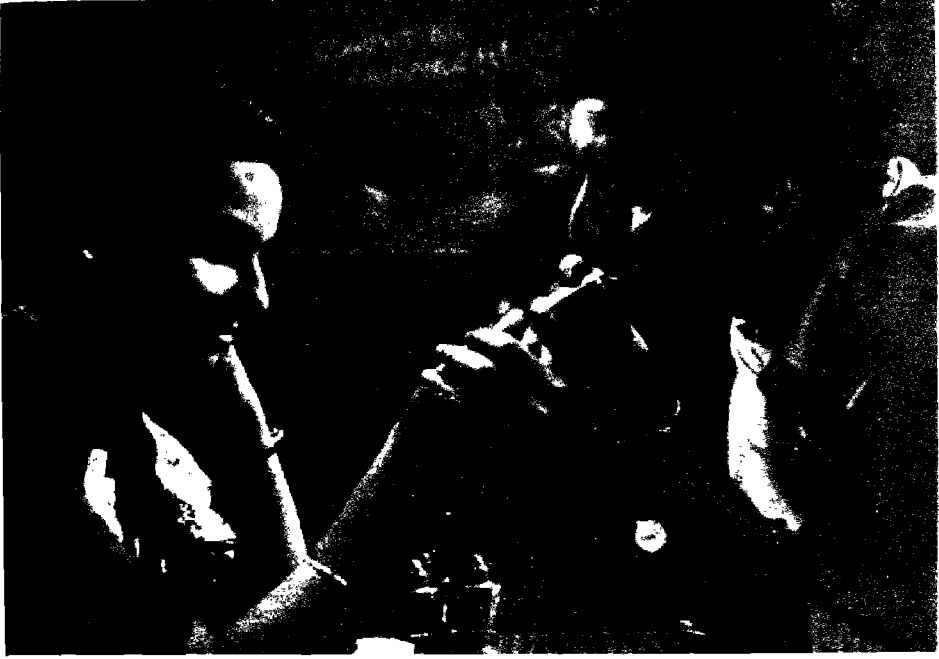
ওপৰত *মহানগৰ ঃ* এটা আচহুৱা পৰিৱেশত সন্দিগ্ধ চিত্তেৰে আৰতি

তলত *মহানগৰ ঃ* আৰতিয়ে এজন পৰিচিত লোকৰ সৈতে এখন ৰেষ্টোঁৰালৈ গৈছে, আৰু নিলগৰ পৰা তেওঁৰ স্বামীয়ে তেওঁলৈ চাই আছে

ওপৰত *মহানগৰ ঃ* নিযুক্তি-পত্ৰ হাতত লৈ আৰতি

তলত *চাৰুলতা ঃ* নিঃসঙ্গ পত্নী চাৰুৰ (মাধৱী মুখাৰ্জী) শিক্ষক আৰু সঙ্গী কৰি দিয়া হৈছে তেওঁৰ স্বামীৰ সম্পৰ্কীয় ভায়েক অমলক (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী)

ওপৰত *চাৰুলতা ঃ* চাৰুৱে উপলব্ধি কৰিছে যে তেওঁ তেওঁৰ স্বামীৰ সম্পৰ্কীয় ভায়েকৰ প্ৰতি অনুৰক্ত হৈছে

তলত *চাৰুলতা ঃ* অমল আঁতৰি যোৱাৰ পিছত চাৰু আৰু ভূপতি (শৈলেন মুখাৰ্জী)

ওপৰত *কাপুৰুষ - ও - মহাপুৰুষ ঃ* প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা হাল (কাপুৰুষত) একালত যেনে আছিল (মাধৱী মুখাৰ্জী আৰু সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী)

তলত *কাপুৰুষ - ও - মহাপুৰুষ ঃ* তেওঁ তাইক গ্ৰহণ কৰিবলৈ মান্তি নোহোৱাত আৰতিয়ে আন কোনোবা এজনক বিয়া কৰোৱাৰ কেইবছৰমান পিছত, প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা হালৰ কাকতালীয় ভাৱে আকৌ দেখাদেখি হয়

ওপৰত *কাপুৰুষ - ও - মহাপুৰুষঃ* মহাপুৰুষজন (চাৰু প্ৰকাশ ঘোষ) তেওঁৰ চেলাৰ (ৰবি ঘোষ) লগত

তলত *কাপুৰুষ - ও- মহাপুৰুষঃ* মহাপুৰুষজন তেওঁৰ এজন ভক্ত আৰু তেওঁৰ আত্মীয়ৰ লগত

ওপৰত *নায়ক ঃ* অদিতিয়ে (শৰ্মিলা ঠাকুৰ) তেওঁ কাম কৰা আলোচনীখন অৰিন্দমক (উত্তম কুমাৰ) উপহাৰ দিয়ে

তলত *নায়ক ঃ* তেওঁৰ সহযাত্ৰীৰ অনুৰোধক্ৰমে সাক্ষাৎকাৰ গ্ৰহণ কৰা, প্ৰথমে ঘৃণাৰ চকুৰে চোৱা, অৰিন্দমৰ কথা চিন্তা কৰি আৰতি বিভোৰ হৈ পৰিছে

চিৰিয়াখানা ঃ ডিটেক্তিভ্ (উত্তম কুমাৰ) আৰু তেওঁৰ সহকাৰী (শৈলেন মুখাৰ্জী)

চিৰিয়াখানা ঃ ডিটেক্তিভ্‌জনে এটা গানৰ মাজত এটা সূত্ৰ বিচাৰি পাইছে

ওপৰত *গুপী গাইন বাঘা বাইন* ঃ দুষ্ট ৰজাজনৰ ফান্দত পৰা গুপী (তপেন চেটাৰ্জী) আৰু বাঘা (ৰবি ঘোষ)

তলত *গোপী গাইন বাঘা বাইন* ঃ সজ ৰজাজনৰ (সন্তোষ দত্ত) লগত গোপী আৰু বাঘা

ওপৰত *গুপী গাইন বাঘা বাইন* ঃ গুপী আৰু বাঘাই মানুহবোৰৰ দ্বাৰা গান গোৱাইছে আৰু নৃত্য কৰাইছে

তলত *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* ঃ এটা বন্ধৰ দিনত, বন বিভাগৰ ডাকবঙলাটোত তিনিজন বন্ধু, হৰিনাথ, শেখৰ আৰু অসীম (যথাক্ৰমে সমিত ভঞ্জ, ৰবি ঘোষ আৰু সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) আৰু ঘৰুৱা কাম কৰা জনজাতীয় মানুহজনী (সিমী গাৰৱাল)

অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি ঃ অসীম অপৰ্ণাৰ (শৰ্মিলা ঠাকুৰ) প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈছে

যদিও *দেৱী* য়ে কিছু পৰিমাণে সংৰক্ষণশীলসকলৰ প্ৰতিবাদৰ সন্মুখীন হৈছিল আৰু মধ্যস্থীসকলকো কিছু অস্বস্তিকৰ অৱস্থাত পেলাইছিল, ই "প্ৰগতিৰ" পক্ষপাতিত্ব গ্ৰহণ কৰা নাছিল। ই মাথোন প্ৰদৰ্শন কৰিছিল কালৰ নিষ্ঠুৰ গতিপ্ৰৱাহ। অন্ধবিশ্বাসী জমিদাৰজন ইয়াত খলনায়ক নহয়, তেওঁৰ যেনেকৈ নিজাববীয়া যুক্তি আছে, সেইদৰে বলি হিচাপে সহানুভূতিৰ দাবীও আছে। ৰায়ে নিজে ৰচনা কৰা আৰু বৃদ্ধজনে (মোহাম্মদ ইচৰাইল অভিনীত), নাতিনীয়েকক কোলাত লৈ মন্দিৰৰ চিৰিত বহি গোৱা গীতটো যথাসাধ্য সকলো আবেগপূৰ্ণ ভক্তিৰ ৰসেৰে আপ্লুত। কালীকিঙ্কৰৰ দেৱীৰ ওপৰত থকা বিশ্বাস সম্পূৰ্ণ আন্তৰিকতাপূৰ্ণৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে য'ত চৰিত্ৰটোক বিতৰ্কিত ৰূপ দিয়াৰ সম্ভাৱনাযুক্ত অসত্যতাৰ কোনো ইঙ্গিত নাই । ইয়াত, ৰায়ৰ মনোভঙ্গি কাহিনীৰ ৰচয়িতাৰ তুলনাত অধিক কৰুণাসিক্ত, যি কাহিনীটোৰ ধাৰণা প্ৰভাত মুখাৰ্জীক ৰবীন্দ্ৰনাথে দিছিল। সংস্কাৰবাদী ব্ৰাহ্ম সমাজৰ এজন নেতা হৈ ৰবীন্দ্ৰনাথে নিজে কাহিনীটো লিখিবলৈ ইচ্ছা কৰা নাছিল। ই ছবিখনৰ তুলনাত অধিক দোষাৰোপকাৰী আছিল। তাৰ ফল স্বৰূপেই ছবিখনে অৰ্জন কৰিলে অধিক গভীৰতা।

ৰায়ৰ বঙ্গদেশীয় মাতৃ পন্থাৰ প্ৰতি থকা বিতৃষ্ণা ছবিখনৰ কেন্দ্ৰীয় সুৰ। ই তেওঁৰ বঙ্কিমচন্দ্ৰ চেটাৰ্জীৰ বিপৰীতে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চিন্তাৰ সমভাগী এটা প্ৰত্যাখ্যান। ব্ৰাহ্ম ধৰ্ম বেদান্তৰ দ্বাৰা গভীৰভাৱে আকৰ্ষিত, য'ত সৰ্বকাল-সৰ্বস্থান ব্যাপ্ত পৰমাত্মাক পুনঃপুনঃ পুৰুষ শব্দটোৰে আখ্যা দিয়া হৈছে। বুদ্ধিসত্তাই সৃষ্টি কৰা নিৰাকাৰ পৰমেশ্বৰৰ ধাৰণাটো বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ মাতৃ মূৰ্তিৰে মূৰ্ত সাঁচত গঢ়া ধাৰণাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে বিপৰীতমুখী। বঙ্কিমচন্দ্ৰ আছিল আধুনিক যুগৰ প্ৰথম মৌলবাদী হিন্দু। ৰবীন্দ্ৰনাথে মহান সমাজ সংস্কাৰক সকলৰ পথ অনুসৰণ কৰি যৌক্তিকতা আৰু বুদ্ধিসত্তাৰ লগত স্বজাত প্ৰকৃতিৰ সংযোগ সাধনৰ, কিন্তু তাৰ দ্বাৰা কোনো পধ্যে অবদমিত নোহোৱাৰ, সপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰিছিল।

ৰায়ৰ মাতৃৰূপী পৰম্পৰাৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰা মনোভঙ্গি পৰিষ্কাৰকৈ তেওঁৰ যৌক্তিকতাৰে সংশোধিত। ছবিখনৰ অন্তৰ্নিহিত কেন্দ্ৰীয় ধাৰণাটো হ'ল এই যে, ভাৰতীয়ই বাস্তৱৰ তুলনাত অধিকভাৱে অতিকথাৰ লগত বাস কৰিছে, বস্তু দুটাৰ পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজত এটা ভাৰসাম্য পুনঃ প্ৰতিষ্ঠিত নহ'লে, অতিকথাই উপকাৰতকৈ অধিক অপকাৰ সাধন কৰিব।

কালীকিঙ্কৰে প্ৰচলিত প্ৰথা অনুযায়ী যিদৰে বাৰে বাৰে বোৱাৰীয়েকক 'মা' বুলি সম্বোধন কৰে, সি অন্ততঃ তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰকাশ কৰে এটা যৌন আকৰ্ষণ বিক্ষেপিত আৰু মহীয়ান কৰাৰ কৌশল, যিটোৱে তাইক মহীয়সী মাতৃদেৱীৰ আসনত প্ৰতিষ্ঠিত কৰি তেওঁৰ পুতেকৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখে।

বৰপুত্ৰ তাৰাপ্ৰসাদৰ চৰিত্ৰটোৱে পৰোক্ষভাৱে ৰায়ৰ মনোভঙ্গিৰ ওপৰত তীৰ্যকভাৱে আলোকপাত কৰে। এদিন যেতিয়া সি নিশা কিছু সোনকালে ঘৰলৈ ঘূৰি আহে, তাৰ পত্নী আচৰিত হয়। তাই তাক মদ খোৱাৰ বাবে তিৰষ্কাৰ কৰে আৰু সি কয় "সেইয়া তো মদ

নহয়, সেইয়া শিৱ আৰু ব্ৰহ্মচাৰীসকলে ব্যৱহাৰ কৰা পৱিত্ৰ *কাৰণ*'; ব্ৰহ্মচাৰীসকল হ'ল সুৰাপান কৰি, ভূত প্ৰেতৰ সঙ্গ লৈ, শ্মশানত ভ্ৰমণ কৰি অদ্ভুত ধৰণৰ তান্ত্ৰিক যৌনাচাৰত প্ৰবৃত্ত হোৱা শিৱৰ পৈশাচিক অমিতাচাৰী দিশৰ চৰ্চাকাৰী এটা সম্প্ৰদায়।

১৯৬১ চনটো আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথৰ জন্মবাৰ্ষিকী বছৰ। ৰায়ে এখন কাহিনী-চিত্ৰ আৰু এখন তথ্য-চিত্ৰৰে তাক উদ্‌যাপন কৰিছিল। সেইয়া আছিল ভাৰতীয় মানুহৰ, বিশেষকৈ বঙালীসকলৰ, দুটামান পুৰুষৰ পথ প্ৰদৰ্শক ব্যক্তিজনৰ প্ৰতি আগবঢ়োৱা শ্ৰদ্ধাঞ্জলি। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বৃহৎ সংখ্যক চুটিগল্পৰ সৰহভাগ অতি সূক্ষ্মতাৰে বিৰচিত, কিন্তু তথাপিও বাস্তৱবাদিতা আৰু মানৱীয়তাৰে সমৃদ্ধ হোৱা হেতুকে সেইবোৰৰ সৰহ সংখ্যক পঢ়ুৱৈৰ দ্বাৰা সমাদৃত। সেইবোৰ পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্য কাহিনী-চিত্ৰৰ বাবে পৰিবৰ্দ্ধিত হ'লে প্ৰায়েই ক্ষতিগ্ৰস্ত হয়; সেইবোৰক চুটি কাহিনীৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ লোৱাটো সেইবাবে বাস্তৱ-সন্মত আৰু এটা অতি উপযুক্ত ব্যৱস্থা।

হাস্যৰসাত্মক ছবিৰ অনুশীলন স্বৰূপ, *পৰশ পাথৰ*ৰ দৰে *তিনকন্যা*ৰ অন্তৰ্ভুক্ত তিনিটা কাহিনীৰ অন্যতম *মনিহাৰা* হ'ল ৰায়ৰ আন এটা ক্ষেত্ৰত নিজৰ শক্তি পৰীক্ষা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা; ক্ষেত্ৰটো হৈছে ভীতিজনক ছবিৰ নিৰ্মাণ।

এগৰাকী অৱস্থাসম্পন্ন বিবাহিতা যুৱতীৰ অলঙ্কাৰৰ প্ৰতি এটা বিকাৰগ্ৰস্ত মোহৰ কাহিনীটো, আৱদ্ধ স্থানজনিত আতঙ্ক (claustrofobia) আৰু ৰহস্যময়তাৰে ৰূপদান কৰা হৈছে। এজন কাৰু-শিল্পীৰূপে, ৰায়ে নিজৰ প্ৰতিভা যথেষ্ট পৰিমাণে সাব্যস্ত কৰিছে, কিন্তু এইটো এনে এটা ক্ষেত্ৰ, য'ত তেওঁ সম্মুখীন হৈছে পূৰ্বৰ স্কান্দিনেভীয় কাৰ্ল ড্ৰেয়াৰ, পল ৱেগনাৰ, ৰবাৰ্ট ৱাইন আৰু আন ওজাসকল আৰু পিছৰ কালৰ জেমছ্ হোৱেইল আৰু এলফ্ৰেদ হিচ্‌কক্‌ৰ দৰে বিশেষজ্ঞসকলৰ কঠিন প্ৰতিযোগিতাৰ। পুখুৰীটোৰ পাৰৰ চিৰিত কাহিনীটো পঢ়ি থকা দৃশ্যটো সুন্দৰকৈ আলোকিত কৰা হৈছিল, কিন্তু তাত প্ৰকাশ পোৱা ৰহস্যময়তা কাহিনীত বৰ্ণনা কৰা ঘটনাৰ লগত ৰজিতা খোৱা নাই। অলঙ্কাৰৰ প্ৰতি অস্বাভাৱিক মোহ আৰু ভীতি প্ৰদৰ্শনেৰে ধন সংগ্ৰহ কৰা দৃশ্য দুটাও সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰত্যয়জনক নহয়। ৰায়ৰ প্ৰতিভাৰ এটা নতুন দিশ উন্মোচন কৰাৰ পৰিৱৰ্তে *চাৰুলতা*ৰ অন্তৰ্দৃশ্য সৃষ্টিৰ কৃতকাৰ্যতাৰ পূৰ্বাভাস দিয়াত হে ছবিখন অধিক সহায়ক হৈছে। ইয়াক কোনেও অনুভৱ নকৰি নোৱাৰে যে এনে এটা আচহুৱা অঞ্চল অধিকাৰ কৰিবলৈ চলোৱা আকস্মিক অভিযানে ৰায় বা তেওঁৰ ছবিৰ দৰ্শক কাৰো হিত সাধন কৰিব নোৱাৰে। এইটো এটা আকৰ্ষণীয়ভাৱে মন কৰিবলগীয়া কথা যে ছবিখনৰ বিদেশলৈ পঠোৱা সংস্কৰণটোত *মনিহাৰা*ক বাদ দি দুটা কাহিনীহে ৰখা হৈছিল।

*প'ষ্ট মাষ্টাৰ*ত তেওঁ আকৌ নিজৰ মূল বস্তুলৈ ঘূৰি আহিল। এই চৌবিছ মিনিটীয়া ছবিখনৰ সুগঢ়িত ছুটি ৰূপটোৰ অন্তৰস্থল মানৱীয় মৰমেৰে প্লাৱিত। ঘৰত বন কৰা ছোৱালীজনী এগৰাকী কণমানি স্নেহদায়িনী মাতৃ স্বৰূপা; বাকহীন গাম্ভীৰ্য্যই তাইক তাইৰ

কোমল অন্তৰত সাঁচি থোৱা বেথাবোৰ প্ৰকাশ কৰাৰ পৰা বিৰত ৰাখে। চহৰৰ পৰা অহা ডেকা পোষ্টমাষ্টৰজনে আজৰি সময়ত, আখৰ শিকোৱা আৰু সাধাৰণভাৱে পতা কথা-বতৰাৰ মাজত তাইৰ প্ৰতি দিয়া তেওঁৰ মনোযোগ আৱদ্ধ ৰাখে। মাউৰা ছোৱালীজনীৰ বাবে সেইটো পৰিণত হৈছে, তাইৰ সৰুৰে পৰা কষ্টৰ মাজত চাকৰ খাটি অহা জীৱনত পূৰ্বে সম্মুখীন নোহোৱা এটা প্ৰকৃত সম্পৰ্ক; তাই যেন তাইক মূল্য দিয়া এজন মানুহ বিচাৰি পালে। একান্ত মনোযোগিতাৰে তাই তেওঁৰ চোৱা-চিতা কৰিলে, যিটো সাধাৰণতে এজন ওচৰ সম্পৰ্কীয় মানুহৰ ক্ষেত্ৰত কৰা হয়। সেয়ে, তাই মানুহজনে যে নিজক তাৰ পৰা বদলি কৰাই তাইৰ কথা অকণো চিন্তা নকৰাকৈ তাইক তাত এৰি থৈ গুছি যাব, তাৰ বাবে নিজক প্ৰস্তুত কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁ তাইৰ প্ৰতি বৰ বেছি যি চিন্তা কৰিলে, সেইয়া হ'ল তাইক এটা 'বক্চিচ্' দিয়াৰ কথা, যিটো তাইৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা অতিশয় কষ্টকৰ। এনে ধৰণৰ তৰলতা বা আকস্মিকতা, তাই বাস কৰা বাহঁনি আৰু মেলেৰিয়া মহে কণীপৰা ডোঙা পাতি থকা পানীয়ে ঘেৰি ৰখা আৰু এটা অকলশৰীয়া বলিয়া মানুহে নিস্তব্ধতা ভঙ্গ কৰা, জগৎখনৰ অংশীভূত নহয়।

কাহিনীটো যেতিয়া ঘটিছে, সেইয়া এই শতিকাৰ আৰম্ভণী কাল, পোষ্টঅফিচ এতিয়াও এটা বৰ বেছি পুৰণি অনুষ্ঠান নহয়, ৰেল লাইনৰ সৈতে ই বাহিৰৰ জগতখনৰ লগত এটা ক্ষীণ যোগাযোগ স্থাপন কৰিছে। গাঁওখন এটা আত্মনিৰ্ভৰশীল গোট, ইয়াত মানৰ সম্পৰ্ক পোষ্টমাষ্টৰজনে যেনেকৈ ধাৰণা কৰে তাৰ তুলনাত অধিক স্থায়ী। ৰায়ে পুৰণি কালৰ চহৰ আৰু গাঁৱৰ মাজৰ ফাটটোৰ স্বৰূপ সুন্দৰকৈ উপলব্ধি কৰি অঞ্চল দুটাত বাস কৰা মানুহৰ জীৱনবোধৰ বৈপৰীত্য মৰমসনা ব্যঙ্গেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। অপু গাঁৱৰ পৰা চহৰলৈ গৈছিল, পোষ্টমাষ্টৰ নন্দই বিপৰীত গতিৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিছে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গাঁও সম্পৰ্কীয় ধাৰণা বিভূতি ভূষণৰ পৰ্য্যায়ৰ ভাৱাবেগ সিক্ত নহয়। নন্দই মাটিৰ মজিয়াত শোৱে, সাপৰ মোট দেখি ভয়ত কঁপি উঠে, আৰু পগলা মানুহটোৱে তেওঁৰ বাবে ভয়াবহতাৰ প্ৰতীক ৰূপ লয়।

ৰায়ে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি উচ্চ পৰ্যায়ৰ কাৰ্যকাৰিতাৰে সংশোধিত কৰে। মূল কাহিনীটোৰ শেষৰ ফালে সৰু ছোৱালীজনীয়ে পোষ্টমাষ্টৰক তাইক তেওঁৰ লগত লৈ যাবলৈ কাকুতি কৰে, কিন্তু পোষ্টমাষ্টৰে সেই কাকুতি প্ৰত্যাখ্যান কৰে। ৰায়ে তেওঁৰ ছবিখনত চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্বাক প্ৰকাশিকা শক্তিক অগ্ৰাধিকাৰ দি ছোৱালীজনীক ক্ষুণ্ণ অভিমানেৰে তেওঁৰ পৰা ঘূৰাই আনি তাইৰ আবেগৰ পৰিপক্কতা অধিক ঘনীভূত কৰি তোলে। ছবিখনত স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পোৱা নন্দৰ প্ৰস্থানৰ আকস্মিকতাই তাইক গভীৰভাৱে আঘাত কৰে, সেই অৱস্থাত তাই তেওঁৰ লগত তাইক লৈ যাবলৈ জনোৱা কাতৰ অনুৰোধটো সামঞ্জস্যহীন আৰু অপ্ৰয়োজনীয়ভাৱে আবেগপ্ৰৱণ হ'লহেঁতেন।

ছবিখনৰ ক'লা চানেকীয়া বৰণ- তাত বেলিৰ পোহৰ প্ৰায় নায়েই — নিশাৰ দীৰ্ঘস্থায়ী খণ্ড দৃশ্যবোৰ, অপৰিপাটি অন্তৰ্দৃশ্য, কেমেৰাৰ গাৱঁলীয়া অঞ্চলৰ প্ৰচুৰ পৰিমাণে থকা বিস্তীৰ্ণ

মুকলি অঞ্চল বৰ্জন, এইবোৰে পোষ্টমাষ্টৰজন যিখন চহৰৰ পৰা আহিছে তাৰ পৰা বহুত দূৰত অৱস্থিত গাঁওখনৰ ওপৰত পেলোৱা পৰিবেশৰ সীমিত আধ্যাত্মিক প্ৰভাৱ সূক্ষ্মভাৱে ব্যক্ত কৰে, তেওঁ বেসুৰা গীত গোৱা স্থানীয় দলটোৰ লগত বহি থকা দৃশ্যটোৱে উক্ত অঞ্চলৰ কিছু আভাস দিয়ে।

*সমাপ্তি*ত স্থানৰ ব্যৱহাৰ বিপৰীত প্ৰকাৰৰ — সেই স্থান বিস্তীৰ্ণ, বতাহ আৰু ৰ'দালিৰে ভৰপূৰ নৈ আৰু দোলনা ওলমি থকা ওখ গছেৰে পূৰ্ণ। ঘৰৰ কোঠাবোৰ ডাঙৰ ডাঙৰ খিড়িকীযুক্ত, যিবোৰৰ মাজেদি বাহিৰৰ প্ৰাকৃতিক দৃশ্য দেখা যায়। আনকি বোকাৰে পৰিপূৰ্ণ আলিবাটবোৰো বহল আৰু পৰিপ্ৰেক্ষিত গভীৰতা যুক্ত । কিন্তু বহল খিড়িকীবোৰ আকৌ অমূল্যৰ ঘৰতহে আছে; তেওঁ *দেৱী*ৰ উমাপদ, *অপুৰ সংসাৰ*ৰ কলিকতাত থাকোতে অপুৰ দৰে চহৰৰ পৰা আহিছে মাত্ৰ, আৰু গাঁৱতকৈ 'হিন্দু কলেজ'ৰ "যুৱ বঙ্গ"ৰ লক্ষণ পুষ্ট। কিন্তু, আন দুজনৰ দৰে, অমূল্যৰ গাঁৱৰ লগত কোনো সংঘাত নাই। গাঁওমুখী পথটোৰে তালৈ কৰা তাৰ প্ৰত্যাগমনে গাঁৱৰ লগত থকা তাৰ সম্পৰ্ককে প্ৰতিপন্ন কৰে, আৰু কৰে চহৰৰ বিকাশশীল নব্য সংস্কৃতিৰ লগত তাৰ সংযোগ স্থাপন।

চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ তৃতীয় আৰু সৰ্বাধিক দীঘল ছবি *সমাপ্তি*, ঠিক ছুটি গল্প নহয়। তাৰ, এজনী ছোৱালীৰ তাইৰ ল'ৰাৰ দৰে আচৰণ কৰা জীৱন ত্যাগ কৰিবলৈ মান্তি নোহোৱা আৰু জোৰকৈ পাতি দিয়া বিয়াৰ পিছত প্ৰাপ্তবয়স্কতা লাভ কৰা বিষয় বস্তুটো লৈয়েই এখন পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্য কাহিনী চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। তাক এটা আকৰ্ষণীয়ভাৱে লঘুসুৰীয়া পদ্ধতিৰে ৰূপায়িত কৰি ৰায়ে ছবিখনলৈ আনিলে মৰমৰ মৃদু পৰশ আৰু এতিয়ালৈকে নিৰ্মিত তেওঁৰ আন ছবিবোৰত নথকা হাস্যৰস। তাৰ লগতে চলোৱা হৈছে, চহৰ আৰু গাঁৱৰ মাজৰ সম্পৰ্কৰ এটা অনুসন্ধান । তৎকালীন সাংস্কৃতিক ৰীতি-নীতিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ পাইছিল অমূল্যৰ সযতনে ৰখা নেপোলিয়নৰ প্ৰতিকৃতি, 'টাৰটান' মোজা আৰু বোকাময় আলিত বাৰে বাৰে পিছলি যোৱা 'অক্সফোৰ্ড' জোতাজোৰত। কলেজীয়া শিক্ষালাভ কৰা অমূল্যৰ গুৰুত্ববোধ আৰু অশিক্ষিতা মৃন্ময়ীৰ মুক্ত মনৰ বৈপৰীত্যৰ আকৰ্ষণ অনন্য। সিহঁতৰ মাজত হোৱা বিবাহ ডেকা ল'ৰাই নিজৰ ইচ্ছা অনুযায়ী বিয়া কৰোৱাৰ এটা আগতীয়া নিদৰ্শন। তদুপৰি, তাৰ মৃন্ময়ীৰ দৰে বয়সস্থ ছোৱালী বিয়া কৰোৱাটো পৰিৱৰ্তিত ৰীতি নীতিৰ এটা নিদৰ্শন। *পোষ্টমাষ্টৰ*ৰ দৰে, চৰিত্ৰবোৰৰ বিশ্বাসযোগ্য গাঁৱলীয়া জীৱনৰ গতি ধাৰাৰ ৰূপদান নিখুত। ৰায়ৰ *পথেৰ পাঁচালী*ৰ পিছত (*অপৰাজিত*ৰ তেনে ধৰণৰ দৃশ্যকেইটা নধৰিলে) গাঁৱলীয়া পৰিবেশলৈ প্ৰত্যাগমন সাৱলীল আৰু ৰমণীয়। চিত্ৰ -ত্ৰয়ীটোৰ গভীৰতাৰ পৰা মুক্ত *তিন কন্যাৰ* বিশিষ্ট কাহিনী দুটাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ চেকভীয় উৎকৃষ্টতা চূড়ান্ত পৰ্যায়ত উপনীত হৈছে। তাৰ বিচক্ষণ লঘু ৰসৰ পৰশে *সমাপ্তি*ক তেওঁৰ সৰ্বাধিক আকষণীয় ছবিবোৰৰ অন্যতম কৰি তোলাৰ লগতে *প'ষ্টমাষ্টাৰ*ৰ শান্ত কাৰুণ্যৰ পৰিপূৰণ কৰিছে।

তেওঁৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ সম্পৰ্কীয় তথ্যচিত্ৰখন উৎসৱ পালনৰ এনে ধৰণৰ অনুভূতিৰ

অংশীদাৰ নহয়। এইয়া, এশ বছৰৰো অধিক কাল ধৰি গঢ়ি উঠা এটা নৱজাগৰণৰ শেষ পৰিণতি আৰু তাৰ গঢ় দিওঁতা কবি-দাৰ্শনিক-সুৰকাৰ-চিত্ৰশিল্পী- শিক্ষাবিদ জনৰ এটা মানৱীয় ৰূপ অঙ্কনৰ কঠোৰ প্ৰচেষ্টাৰ গুৰুগম্ভীৰ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি। ৰায় এজন ইমান পোনপটীয়া ভাৱে আৰু সম্পূৰ্ণৰূপে ৰবীন্দ্ৰযুগৰ সন্তান যে, এই ছবিখন তেওঁ নিজে নিজক বুজা ধৰণৰ কথাবোৰৰ একপ্ৰকাৰৰ একত্ৰিতকৰণ আৰু, ইলিয়টীয় ধ্ৰুপদী সংজ্ঞা অনুযায়ী, তেওঁৰ প্ৰতিভাই আধুনিক মাধ্যম চিনেমালৈ আগবঢ়াই নিয়া পৰম্পৰাটোৰ স্বীকৃতি। ই এটা, স্থিৰ আলোক-চিত্ৰ, কবিৰ জীৱনৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত ঘটা কিছুমান ঘটনাৰ মঞ্চস্থ কৰি লোৱা দৃশ্যৰ চিত্ৰ-গ্ৰহণ, সংবাদ চলচ্চিত্ৰৰ কিছুমান খণ্ড, ৰেখা- চিত্ৰ, প্ৰাকৃতিক দৃশ্য, পেইন্টিং, গান, ৰাজনৈতিক ঘটনাৰ স্মৃতি চাৰণ, এই বস্তুবোৰৰ 'কুইক ডিজল্‌ভ্‌' (দ্ৰুত গতিৰ মিশ্ৰণ)ৰ যোগেদি চিৰ গতিশীল, আৰু ৰায়ৰ নিজৰ কণ্ঠস্বৰৰ বৰ্ণনাসূচক নেপথ্য ভাযণেৰে একত্ৰিত কৰা এটা বিৰাট সংমিশ্ৰণৰ মাধ্যমেৰে জনোৱা মহান শ্ৰদ্ধাঞ্জলিত ভাৰতত— এতিয়ালৈ নিৰ্মাণ হোৱা সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ জীৱনী চিত্ৰ। তাত তেওঁ এনেধৰণৰ ছবিৰ বাবে অতিশয় প্ৰয়োজনীয় ঐতিহাসিক দৃষ্টি আৰু প্ৰসাৰতা প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। তাকে কৰোঁতে তেওঁ তেওঁৰ নিজাববীয়া কোনো ব্যাখ্যাৰ পৰিৱৰ্তে অনুসৰণ কৰিছিল বিজ্ঞ ব্যক্তি আৰু ভায্যকাৰসকলৰ প্ৰচলিত মত। তেওঁ তেওঁৰ স্বকীয় প্ৰাঞ্জল বৰ্ণনা শৈলী আৰু শান্ত শ্ৰদ্ধাবোধেৰে তাক জ্ঞাপন কৰিছিল।

কাঞ্চনজংঘা (১৯৬২) আছিল ৰায়ৰ প্ৰথম ৰঙীন ছবি, প্ৰথম নিজৰ কাহিনীৰ আধাৰত নিৰ্মিত ছবি, আৰু প্ৰথম সমকালীন সমাজ সম্পৰ্কীয় ছবি। *পৰশ পাথৰ*ত সমকালীন কলিকতাৰ চিত্ৰ আছে সঁচা, কিন্তু তাক তাৰ বাস্তৱ আৰু দিবাস্বপ্নৰ সন্মিলিত ৰূপটোৱে এখন সুকীয়া আসন প্ৰদান কৰিছে, যিখনক সাম্প্ৰতিক কালৰ সামাজিক ৰীতি-নীতিৰ ব্যাখ্যাকাৰক বুলি কোনোমতে কোৱা নাযায়। কিন্তু, *পৰশ পাথৰ*ৰ কিছুমান দৃশ্য- পৰ্যায়ৰ দৰে *কাঞ্চনজঙ্ঘা* তো সামান্য পৰিমাণে হ'লেও, শ্ৰেণী সংঘাতৰ ৰূপ প্ৰকাশ পায়। ৰায় বাহাদুৰজন কিছু অঁকৰামুৰীয়া স্বভাৱৰ বৃটিছ ঔপনিবেশিকতাবাদৰ গতানুগতিক ভৃত্য, যি তেওঁৰ নিজৰ মূল্যবোধবোৰ খামোচ মাৰি ধৰি ৰাখি তেওঁৰ প্ৰভুসকলে বিদায় লোৱাৰ বহু কালৰ পিছতো তেওঁৰ আশ্ৰিত ব্যক্তিসকলৰ ওপৰত আৰোপ কৰে। তেওঁৰ সামাজিক আচাৰ-বিধিবোৰো অঁকৰামুৰীয়া প্ৰকৃতিৰ; তেওঁৰ পৰিবাৰে নিজৰ সকলো ইচ্ছা ত্যাগ কৰি তেওঁৰ একান্ত বাধ্য হৈ চলিব লাগিব; তেওঁৰ পৰিয়ালত সম্পাদিত বিবাহ, আৰ্থিক স্বচ্ছলতা আৰু মৰ্যাদা বৃদ্ধিৰ খাতিৰত — যি দুটা বস্তুক আন সকলো বস্তুৰ উৰ্দ্ধত স্থান দিয়া উচিত - — তেওঁৰ ইচ্ছা সাপেক্ষ হ'বই লাগিব; তেওঁৰ আশ্ৰিত ব্যক্তিয়ে আন সকলো বস্তু পৰিত্যাগ কৰিব লাগিব, আনকি চৰাই নিৰীক্ষণৰ আগ্ৰহশীলতাও; তেওঁৰ বাবে এজন ডেকা ল'ৰাই তেওঁ যাচি দিয়া এটা চাকৰি অগ্ৰাহ্য কৰাটো নিশ্চিতভাৱে ধাৰণাৰ অতীত; সেইদৰে তেওঁৰ এজনী ছোৱালীয়ে এজন উচ্চপদস্থ অৰ্থবান পাণিপ্ৰাৰ্থীৰ প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ নকৰাটোও। এই আকোৰ গোঁজালি সংলাপৰ প্ৰাধান্যই অধিক তীক্ষ্ণ কৰিছে, যদিও সেই সংলাপ সুৰচিত।

আটাইতকৈ ডাঙৰ কথাটো হ'ল, পৰিয়ালটোৱে ভৈয়ামলৈ প্ৰস্থান কৰাৰ আগৰ ঘটনাবোৰ ঘটিছে ছবিখনৰ নিজস্ব এক ঘন্টা চল্লিছ মিনিটীয়া দৈৰ্ঘ্যৰ কালছোৱাত। স্থান, কাল আৰু ঘটনাৰ ঐক্য ইয়াতকৈ আৰু অধিক কটকটীয়া হ'ব নোৱাৰিলেহেঁতেন। যিটো বস্তুৱে এই আটাইবোৰক কোমলতা প্ৰদান কৰিছে সেইটো হ'ল দাৰ্জিলিং চহৰ, তাৰ স্নিগ্ধ বৰণ, ৰ'দ আৰু ডাৱৰৰ লুকা-ভাকু আৰু কুঁৱলী। *কাঞ্চনজংঘাত* ৰঙৰ ব্যৱহাৰ আলফুলীয়া আৰু ক্ষণভঙ্গুৰ; ই নিৰবচ্ছিন্নভাৱে মনৰ বিভিন্ন অৱস্থাৰ ওপৰত ৰহণ সানি তাৰ পৰিণতিক প্ৰভাৱান্বিত কৰি কেতিয়াবা গাম্ভীৰ্য্য, কেতিয়াবা ৰহস্যময়তা, আৰু তাৰ পিছ মুহূৰ্ততে এটা মিচিকীয়া হাঁহিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি, এটা অদৃশ্য সৰ্বব্যাপক চৰিত্ৰৰূপে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে। ৰায়ে শক্তিশালী বিচাৰ- বিবেচনাৰে কিছুমান দৃশ্য, পৰ্য্যায়ৰ ক্ষেত্ৰত এক প্ৰকাৰৰ আৰু আন কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত আন প্ৰকাৰৰ, পোহৰ প্ৰয়োগ কৰি তেওঁৰ ৰঙক একেধাৰে আকৰ্ষণীয় আৰু অৰ্থপূৰ্ণ কৰি তুলিবৰ বাবে প্ৰকৃতিৰ দ্ৰুত পৰিৱৰ্তনশীল লীলা-খেলাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁ পূৰ্ব পৰিকল্পিত আঁচনি অনুযায়ী কলিকতাৰ ওচৰৰ গ্ৰামাঞ্চলত অনুষ্ঠিত এটা বনভোজৰ ৰূপত ছবিখন দৃশ্য গ্ৰহণ কৰিবলৈ কোনো আঢ্যৱন্ত মানুহৰ এটা ঘৰ বিচাৰি পোৱা হ'লে, তাত পোহৰৰ পৰিৱৰ্তনশীল মাত্ৰাটোৰ অভাৱ হ'লহেঁতেন। তেতিয়া কাহিনীটোৰ অত্যধিক ভাৰসাম্য আৰু জঠৰতাই ছবিখনক শ্বাসৰুদ্ধ কৰিলেহেঁতেন নেকি তাক কোৱা টান।

কলিকতাত *কাঞ্চনজংঘা* এটা আকস্মিক অনুষ্ঠান ৰূপেও পুনৰ প্ৰদৰ্শিত হোৱা মোৰ মনত নপৰে। ছবিখন ৰায়ৰ স্মৃতিচাৰণ (retrospective) অনুষ্ঠানৰ অংশৰূপে নিউয়ৰ্কৰ 'মিউজিয়াম অব মডাৰ্ণ আৰ্ট' অত প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। কথাই কথাই হয় হয় বোলা লেধেমা কাৰ্যবাহী বিষয়াজনে পৰী সদৃশ গাভৰু ছোৱালীজনীক ফুচোলোৱা কথাৰে অন্তৰ জয় কৰিবলৈ নিৰলসভাৱে চেষ্টা চলোৱা দৃশ্যবোৰ — য'ত তেওঁৰ হাতৰ মুঠিত ধৰা দিছে বুলি ভবা ছোৱালীজনী বাৰে বাৰে আঁতৰি যায়— আনন্দময় হাস্যৰস, সূক্ষ্ম দৃষ্টি আৰু মৃদু ব্যঙ্গেৰে ভৰপূৰ। কেমেৰাৰ অৱস্থাপন আৰু সংলাপৰ ছন্দোময় ব্যৱহাৰ, চক্ৰাকাৰ গতি-পদ্ধতিবোৰৰ স্থান বিশেষে পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া, এইবোৰে বহন কৰে এটা অৱশ্যম্ভাৱিতা, যেন তাৰ সম্ভাব্য বিকল্প একো নাই। বাস্তৱতা আৰু চিনেমা সুলভ সমান্তৰলতাই সংযোগ স্থাপন কৰে এটা নতুন মাত্ৰাৰ। যথাৰ্থতে তেওঁৰ শিশু চিত্ৰ কেইখনৰ বাহিৰে *কাঞ্চনজংঘা* নিঃসন্দেহে ৰায়ৰ সৰ্বাধিক উপভোগ্য ছবি। ইয়াৰ মকৰা জাল সদৃশ কোমল পৰশটো একে সময়তে অৰ্থপূৰ্ণ আৰু ৰায়ৰ আন ছবিৰ সামাজিক মন্তব্যৰ লগত ৰজিতা খোৱা। কেৱল অনিল চেটাৰ্জী অভিনীত ঘটনাটোহে আন ঘটনাবোৰৰ দৰে প্ৰতীয়মান নহয়। ৰায়বাহাদুৰে তেওঁৰ পত্নীৰ ব্যক্তিত্বক স্বীকৃতি নিদিয়াটো দুখজনক। তেওঁৰ পত্নীৰ কণ্ঠৰ গানটোৱে তেওঁৰ দুৰ্দশাৰ কথা স্পষ্টকৈ ব্যক্ত কৰে, কিন্তু তাৰ গুৰুত্ব তেওঁৰ স্বামীৰ আত্মম্ভৰিতাৰ মাজত নিশ্চিতভাৱে হেৰাই গৈছে। সেইদৰে তেওঁৰ, তেওঁৰ ছোৱালীজনী, তাইৰ বায়েক আৰু মাকৰ দৰে যাতে দুৰ্দশাগ্ৰস্ত নহয়, তাৰ উৎকণ্ঠাটো সূক্ষ্মভাৱে হ'লেও, প্ৰকাশ পাইছে।

মোমায়েকে চৰাইৰ অনুসন্ধানত আৰু ল'ৰাটোৱে ছোৱালীৰ পিছে পিছে ঘূৰাৰ দৃশ্যবোৰে বাপেকে কষ্টেৰে বন্দবস্ত কৰা বিয়াখন পাতিবলৈ লোৱাৰ চৰম অৱস্থাটোৰ লগত সিহঁতৰ বৈপৰীত্য প্ৰকাশ কৰে। ছবিখনে এনে কিছুমান সূক্ষ্ম আৰু ক্ষণভঙ্গুৰ নতুন মেজাজ ধৰি ৰাখিছে, যিবোৰৰ তুলনা ৰায়ৰ তাৰ আগৰ আৰু পিছৰ কোনো ছবিত পাবলৈ নাই।

অভিযান (১৯৬২) ছবিখনক, ৰায়ে যেনে ধৰণৰ বিষয়বস্তুৰ ৰূপদান কৰি সুখ্যাতি অৰ্জন কৰিছে তাৰ আৱেষ্টনীৰ বাহিৰলৈ সময়ে সময়ে ওলাই কোনো প্ৰকাৰৰ আচহুৱা বস্তুত হাত দিয়াৰ এটা নিদৰ্শন বুলি কোৱাৰ বাহিৰে আন কোনো প্ৰকাৰে ব্যাখ্যা কৰা নেযায়। টেক্সি চালক, চোৰাং ব্যৱসায়ী আৰু ৰক্ষিতা তিৰোতাৰ জগৎখন ৰায়ৰ দৰে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ব্যক্তিৰ অভিজ্ঞতাৰ বহুত নিলগৰ যি কোনো বস্তুৰ দৰে।

নৰসিং (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) নামৰ টেক্সি ড্ৰাইভাৰজনে পশ্চিমবঙ্গৰ এখন সৰু চহৰত ১৯৩০ চনৰ মডেলৰ এখন গাড়ী চলায়। তেওঁৰ ক্ষত্ৰিয় কুলৰ পূৰ্বপুৰুষসকল আহিছিল সুদূৰ ৰাজস্থানৰ পৰা। সি তাক তাৰ পৰিবহন কোম্পানিটোৰ অংশীদাৰ হ'বলৈ প্ৰলোভিত কৰা এটা চোৰাং বেপাৰীৰ লগত জড়িত হৈ পৰে। ইতিমধ্যে চোৰাং বেপাৰীটোৰ ৰক্ষিতাজনী (ৱাহিদা ৰহমান) নৰসিংৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়; নৰসিং আকৌ অনুৰক্ত হয় তাৰ চহৰখনৰ পৰা অহা এটা পৰিয়ালৰ এজনী স্কুলৰ শিক্ষয়িত্ৰী (ৰমা গুহ ঠাকুৰতা) ৰ প্ৰতি। তাই কিন্তু, তাইৰ পিতৃ মাতৃৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে বাগদত্তা হয় এজন খৃষ্টান ধৰ্মযাজকৰ দেখাত সাধুযেন লগা এটা এঠেঙীয়া ল'ৰাৰ লগত, আৰু শেষত ঘটনাক্ৰমে নৰসিঙক কামত লগাই — যাক তাই এজন বন্ধুৰ বাহিৰে আন একো নহয় বুলি ভাবে — তাৰ লগত পলাই যায়। তাৰ মাজতে নৰসিং আৰু চোৰাং বেপাৰীৰ গুলাবী নামৰ ৰক্ষিতাজনীৰ মাজৰ সম্পৰ্কটো গঢ়ি উঠে আৰু তাইক সি ভাল পাবলৈ লয়। যেতিয়া তাৰ খৃষ্টান ছোৱালীজনীৰ পৰা ইংৰাজী শিকাৰ, আৰু সম্ভৱ, তাইক বিয়া কৰোৱাৰ সম্ভাৱনা বিফল হ'ল, আৰু বেপাৰীজনৰ চোৰাং কাৰবাৰ ধৰা পৰো পৰো অৱস্থা প্ৰাপ্ত হ'ল, তেতিয়া সি গুলাবীয়ে আগবঢ়োৱা সেই ঠাই এৰি দূৰণিত এখন কৃষি—পাম খোলাৰ প্ৰস্তাৱটো গ্ৰহণ কৰি শেষত তাইক জীৱন সঙ্গীনী কৰি ল'লে।

তাৰাশঙ্কৰ বন্দোপাধ্যায়ৰ উপন্যাসখনত, এই কাহিনীটো মদ খাই মাৰপিট কৰা, দ্ৰুত গতিত গাড়ী চলোৱা টেক্সী ড্ৰাইভাৰৰ মাজত চলা অৰিয়া- অৰি দৃশ্যৰে সজাই পৰাই তোলা হৈছে — তাৰ আটাইবোৰ ৰায়ে একে ৰূপতে ৰূপালী পৰ্দাত দাঙি ধৰিছে। চাৰু প্ৰকাশ ঘোষে চোৰাং বেপাৰীটোৰ ভাওত আৰু বোম্বাইৰ আগশাৰীৰ চিত্ৰাভিনেত্ৰী ৱাহিদা ৰহমানে গুলাবীৰ ভাওত সুন্দৰ অভিনয় কৰিছে। কেই মিনিটমান সময় জোৰা লংশ্বটৰ যোগেদি, গুলাবীয়ে গান গাই, নাচি, কান্দি-কাটি তাইৰ জীৱনৰ কাহিনী কৈ নৰসিঙক প্ৰলোভিত কৰা দৃশ্যবোৰ পাহৰিব নোৱাৰি। ৰায়ৰ পৰৱৰ্তী কালৰ কেবাখনো ছবিত আমি দেখিবলৈ পোৱা ৰবি ঘোষ আকৰ্ষণীয়ভাৱে বাস্তৱ । সেইদৰে বাস্তৱ খৃষ্টান পৰিয়ালটো

আৰু ড্ৰাইভাৰৰ দলটো। কিন্তু ৰায়ৰ সামাজিক পৰিবেশটোৰ উপলব্ধি আৰু চৰিত্ৰসমূহত দিয়া উদ্দেশ্য ধৰ্মিতা অতিকৈ আশাজনক দৃষ্টিকোণৰ পৰা অসম্পূৰ্ণ আৰু অতিকৈ নিৰাশজনক দৃষ্টিকোণৰ পৰা অতি অস্বস্তিকৰ। অপুত্ৰয়ী, *দেৱী*আৰু *জলসাঘৰ*ৰ নিৰ্মাতাৰ বাবে অনিশ্চিত উদ্দেশ্য ধৰ্মিতা এটা ডাঙৰ বাধা বুলি প্ৰমাণিত হ'ল। সেই বাধা অতিক্ৰম কৰিবৰ বাবে ৰায়ে ঘটনাৰ মানসিক দিশটোৰ পৰিৱৰ্তে তাৰ বাহ্যিক কাৰ্যকলাপক অধিক প্ৰাধান্য দিছে, ইঙ্গিতৰ পৰিৱৰ্তে স্পষ্টীকৰণৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। তাৰ ফল স্বৰূপে ছবিখন অৱশ্যম্ভাৱীভাৱে হৈ পৰিছে বৈশিষ্ট্যহীন; তেওঁ যি অঞ্চলত স্থিতি লৈছে, সেই অঞ্চল দেখ দেখকৈ তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ অনুকূল নহয়। সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীৰ চহৰীয়া শিক্ষিত লোকৰ লগত সাদৃশ্য ইমান বেছি যে, তাৰ বাবে তেওঁক একোছা দীঘল দাড়ি ৰাখিব লগা, সকলো সময়তে এটা যন্ত্ৰণাদায়ক অস্বাভাৱিক মুখভঙ্গি আৰু কৃত্ৰিম উচ্চাৰণ অব্যাহত ৰখাটো, ৰায়ে কোনো কালে নোলোৱা এটা সৰ্বাধিক বৈশিষ্ট্যহীন শিল্পী নিৰ্বাচন সংক্ৰান্ত সিদ্ধান্ত, যিটোৱে তাৰ সমস্যাটো জটিল কৰি তুলিছে। ই নিশ্চিতভাৱে বাস্তৱ বুলি অনুভূত নহয়। আজি আকৌ চালে, ছবিখন এলানি মহৎ শিল্প- কৰ্মৰ মাজৰ এটা পীড়াদায়ক প্ৰচেষ্টা ৰূপে চিহ্নিত হ'ব। তাৰ পিছত নিৰ্মাণ হোৱা *মহানগৰ* (১৯৬৩) আৰু *চাৰুলতা* (১৯৬৪) ছবি দুখনে, সম্ভৱ, ৰায়ে যে সজ্ঞানে তেওঁৰ স্বভাৱজাত সৃষ্টি প্ৰতিভালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰিছিল, আৰু তাৰ লগতে *অভিযান*ৰ সীমাৱদ্ধতাৰ কথাও মানি লৈছিল তাৰ আভাস দিয়ে।

এতিয়ালৈকে ৰায়ৰ ছবিৰ মুখ্য চৰিত্ৰবোৰ পুৰুষ। চিত্ৰ-ত্ৰয়ীটোৰ সৰ্বজয়াই তেওঁৰ স্বামীৰ অনুপস্থিতিৰ কালছোৱাতহে নায়িকাৰ চৰিত্ৰ অৰ্জন কৰে; *অপুৰ সংসাৰ*ত অপৰ্ণাই ক্ষন্তেকৰ বাবে হে অপুৰ অস্তিত্বৰ কেন্দ্ৰবিন্দুত পৰিণত হৈছিল। তত্ৰাচ, তেওঁলোক পুৰুষৰ ছাঁয়াহে মাথোন। তেওঁলোকে নিজৰ ইচ্ছাৰ বশৱৰ্তী হৈ জীৱন নকটায়। *পৰশ পাথৰ*ৰ গৃহিনী গৰাকীয়ে তেওঁৰ স্বামীৰ কাম-কাজৰ যোগেদিহে আনন্দ আৰু বেজাৰ অনুভৱ কৰে; *জলসাঘৰ*ত তেওঁৰ নিজৰ ওপৰত আৰোপ কৰা গুৰুত্ব আৰু অধিক কম। *দেৱী*ৰ নাৰী চৰিত্ৰ এটা খেলনাৰ বস্তুৰ নিচিনা, পিতৃ আৰু পুত্ৰৰ মাজৰ মানসিক টনা-আঁজোৰাৰ কেন্দ্ৰ বস্তু, এটা যজ্ঞৰ বলি। *তিনকন্যা*ত, অৱস্থাপন্ন মহিলাগৰাকী অস্বাভাৱিক প্ৰকৃতিৰ; ঘৰুৱা কাম কৰা ছোৱালীজনী আনৰ যত্ন লৈ ফুৰা তাইৰ বাল্য কালৰ পৰাই এগৰাকী অকণমানি মাতৃ; ল'ৰাৰ দৰে আচৰণ কৰা ছোৱালীজনীয়ে নিজৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে বিয়াত বহি নাৰীৰ পৰম্পৰাগত ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলৈ সৈমান হ'ল। *কাঞ্চনজঙ্ঘা*ত ৰায় বাহাদুৰৰ কনিষ্ঠ কন্যাৰ বিদ্ৰোহৰ আভাস পোৱা যায়, যিটো সম্ভৱ তাইৰ শক্তিশালী পিতৃয়ে মাকক পুতৌলগাভাৱে কৰা অপমান আৰু বায়েকক কৰ্তৃত্বশীল পিতৃয়ে বন্দবস্ত কৰা সৰ্বনশীয়া বিয়াখনৰ যোগেদি মনোকষ্ট দিয়াৰ বিপক্ষে এটা প্ৰতিক্ৰিয়া।

তেওঁৰ তাৰ পিছৰ তিনিখন ছবি *মহানগৰ* (১৯৬৩), *চাৰুলতা* (১৯৬৪) আৰু চুটি কাহিনী-চিত্ৰ *কাপুৰুষ* (১৯৬৫)ৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ নাৰীক পুৰুষৰ ছায়াৰ পৰিৱৰ্তে এটা

ব্যক্তিসত্তা ৰূপে গণ্য কৰাৰ প্ৰবৃত্তি পৰিলক্ষিত হৈছে। *মহানগৰত* আমি পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে এগৰাকী নিজৰ গন্তব্য পথ নিৰ্ধাৰণ কৰাৰ সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে সচেতন মহিলাৰ সম্মুখীন হওঁ। তেওঁ জাগৰণৰ অনুপ্ৰেৰণা পাইছে, যথেষ্ট অৰ্থপূৰ্ণভাৱে, স্বামীৰ পৰা, কাৰণ পুৰুষে যেনেকৈ পৰম্পৰাগতভাৱে নাৰীক শৃঙ্খলিত কৰিছিল, সেইদৰে মুক্তও কৰিছে। কিন্তু পৰম্পৰাগতভাৱেই তেওঁলোকে কৰ্মৰ পৰিণতিবোৰ প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ পিছত তাৰ পৰা পিছুৱাই আহিছে। স্বামীগৰাকীয়েহে তেওঁৰ কিছু পৰিমাণে শিক্ষিতা পত্নীক, তেওঁলোকৰ কেই জনমান চিনাজনা ব্যক্তিৰ দৰে কিছুমান আৰ্থিক অসুবিধা অতিক্ৰম কৰিবৰ বাবে অলপ দিনৰ বাবে চাকৰি কৰা তেওঁৰ পক্ষে সম্ভৱপৰ হ'ব নেকি সুধিছিল। পত্নী আৰতিয়ে প্ৰত্যাহ্বানটো গ্ৰহণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল; দেখাত দ্বিধাগ্ৰস্ত যেন লাগিলেও তেওঁ আচলতে শক্তিশালী আৰু আন্তৰিকতা পূৰ্ণ ; তেওঁ কামত সাৰ্থকতা অৰ্জন কৰিলে, আৰু সুৰাৰ প্ৰথম সোৱাদৰ দৰে, সেই সাৰ্থকতাই তেওঁক কিছু মতলীয়া কৰিলে; নাকৰ পাহী ফুলাই, প্ৰথমে তেওঁ তেওঁৰ অৰ্জনৰ টকা গাধোৱা ঘৰৰ আঁচিত নিজক প্ৰদৰ্শন কৰালে, তাৰ পিছত প্ৰদৰ্শন কৰালে· তেওঁৰ স্বামীক; তাৰ এটা অংশ নিতান্ত অশোভনীয়ভাৱে যাচিলে তেওঁৰ শহুৰেকক, যি জন মানুহে এজোৰ চছমা ল'বৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় টকাৰ অভাৱ বোধ কৰিছে অথচ পৰিয়ালটোৰ বাবে বোৱাৰীয়ে কাম কৰাটো অনুমোদন নকৰে। আনহাতেদি তেওঁৰ স্বাধীনতাবোধেই তেওঁক চাকৰি এৰি দিবলৈ সাহস যোগাইছিল যেতিয়া তেওঁৰ ওপৰৱালাই তেওঁৰ এংলো ইণ্ডিয়ান বন্ধু গৰাকীক — বাহিৰত দেখুৱাই বৰ্ণসঙ্কৰ সম্প্ৰদায়টোৰ সকলো ছোৱালীৰ সকলোৱে মানি লোৱা নৈতিকতাহীনতা তেওঁ অপছন্দ কৰাৰ অজুহাতত, কিন্তু আচলতে অনুষ্ঠানটোৰ সাধাৰণ ব্যয় হ্ৰাসৰ প্ৰয়োজনীয়তা পূৰাবৰ বাবে — হেলাৰঙে কামৰ পৰা বৰখাস্ত কৰাত। এই মিথ্যা অভিযোগৰ দ্বাৰা সহজ-সৰলভাৱে বিৰক্ত হৈ, তেওঁৰ স্বামীয়ে তেওঁৰ বৰ্দ্ধিত স্বাধীনচিতীয়া স্বভাৱৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰি লিখি দিয়া পদত্যাগ -পত্ৰখন দাখিল কৰিলে। ইতিমধ্যে তেওঁৰ স্বামীয়ে, নিজৰ চাকৰিটো হেৰুৱাই, আৰতিক পদত্যাগ কৰাৰ পৰা বিৰত ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

এটা নিজৰ নতুন প্ৰমূল্য আৱিষ্কাৰ কৰাৰ সুযোগ পোৱা এগৰাকী মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰূপে মাধৱী মুখাৰ্জী ইয়াত আত্মত্যাগ আৰু আত্মসন্মানৰ টনা- আজোৰাৰ মাজত বিধৃত মানুহ এগৰাকীৰ নিখুঁত প্ৰতিমূৰ্ত্তি। আনকি তেওঁৰ মুখভঙ্গিবোৰো দৈনন্দিন সাংসাৰিক কামৰ মাজত হেৰাই যোৱা গৃহিনীগৰাকীৰ মুখভঙ্গি স্বৰূপ; যিগৰাকী নাৰীয়ে তেওঁৰ কোনো এক স্থানত সংগোপনে ধাৰণ কৰিছে নাৰীৰ অন্তহীন প্ৰলোভনকাৰী ৰহস্য। এই প্ৰলোভনকাৰী চাৰিত্ৰিক দিশটো অধিক বিকশিত হৈছে *চাৰুলতাত*; কিন্তু ইয়াত তাৰ সম্ভাৱনীয়তাৰ ইঙ্গিত পৰিলক্ষিত হৈছে মাধৱী মুখাৰ্জীয়ে এটা বিশিষ্ট ভঙ্গিমাৰে পৰম্পৰাৰ পৃষ্ঠভূমিৰ পৰা কৰা প্ৰৱেশৰ মাজত। তেওঁৰ অনুভূতিৰ নিশ্চয়তাৰ সম্মুখত আনকি তেওঁৰ স্বামীৰ ভাওত অভিনয় কৰা অভিজ্ঞ অভিনেতা অনিল চেটাৰ্জীও নিজে সম্পূৰ্ণৰূপে নিশ্চিত নহয়।

তিনিটা কোঠাত বাস কৰা, তিনিটা পুৰুষৰ মানুহবোৰৰ পৰস্পৰ বিৰোধিতাৰে ভৰপূৰ,

পাৰিবাৰিক জীৱন সজীৱতাৰে ৰূপায়িত কৰা হৈছে। কাহিনীৰ ঘটনাটো জটিল আৰু তিনিটা ওচৰা-ওচৰিকৈ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কযুক্ত খণ্ডত বিভক্ত ঃ ঘৰখন, কাৰ্যালয়টো আৰু শহুৰেকৰ কাৰ্যাৱলীৰ উপঘটনাটো। ছবিখন জীৱন্ত হৈছে এইবাবে যে, তাৰ অগ্ৰভূমিত স্থান পোৱা আৰতিয়ে চাকৰি পোৱা, চাকৰি কৰা, আৰু চাকৰি এৰাৰ দৃশ্যবোৰ প্ৰোথিত হৈছে পাৰিবাৰিক জীৱন আৰু তাৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ জটিল জালখন আৰু মনোভঙ্গিগত আৰু দুটা পুৰুষৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যবোৰত, সূক্ষ্মভাৱে পৰিলক্ষিত এইবোৰ বস্তুৱে ছবিখনৰ দৈৰ্ঘ্যৰ এটা বুজন অংশত স্থান পাইছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, শহুৰেকজনৰ কাণ্ডবোৰৰ উপঘটনাটোৱে ছবিখনৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কাৰ্য সাধন কৰিছে । ই সৃষ্টি কৰিছে পাৰিবাৰিক সম্পৰ্কৰ এটা প্ৰত্যয়জনক মূঢ়তা আৰু তাৰ বিপৰীতে স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পোৱা আৰতিৰ পৰিয়ালৰ বান্ধোনযুক্ত সাহসিকতাপূৰ্ণ চাকৰি জীৱন আৰু অৰ্থ উপাৰ্জনৰ নৱলব্ধ সামৰ্থ্য। শহুৰেকে তেওঁৰ হাতৰ পৰা লাঠিদাল পৰি যোৱাৰ শব্দেৰে সৈতে চিৰিত পৰিযোৱা দৃশ্যটো সযত্নে চিত্ৰিত কৰা হৈছে, যাতে ই পৰিয়ালটোৰ সামগ্ৰিক পৰিস্থিতিৰ লগত সম্পৰ্কিত এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ঘটনাৰূপে দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিব পাৰে। চকু পৰীক্ষা কৰা দৃশ্যটো তাতোকৈ অধিক গুণে তদ্ৰূপ । ই কেৱল এটা চকুতলগা বিধৰ দৃশ্যই নহয়, ই আমাক মানুহজনৰ ভিন্নমুখী আচৰণৰ —যেনে-, আৰতিৰ চাকৰিত যোগদানৰ বিৰোধিতাৰ কাৰণ, তেওঁৰ একালৰ ছাত্ৰৰ পৰা ঋণ গ্ৰহণ — মূল কাৰণবোৰ জানিবৰ বাবে তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ গভীৰতালৈ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰাৰ এটা ৰহস্যময় চেতনা প্ৰদান কৰে। অফিচটোৰ ভিতৰৰ আত্মীয়তা আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিকতা, মহিলা সকলৰ মাজৰ – তেওঁলোকে হাত মুখ ধোৱা কোঠাত কথা পতা আৰু তেওঁলোকৰ লগৰ আৰু তেওঁলোকে মুকলি মনেৰে নিশ্চিত কৰা একমাত্ৰ ইংগ–ভাৰতীয় মহিলা গৰাকীৰ নেতৃত্ব মানি লোৱা কাৰ্যত প্ৰকাশ পোৱা – সৌহাৰ্দ্যবোধ অতি বিশ্বাসজনক।

এই সকলোবোৰ লৈ ছবিখনৰ গাঁথনি অতিশয় জটিল আৰু, সেয়ে, বেন নিচে তেওঁৰ অন্য ধৰণে প্ৰশংসনীয় কিতাপখনত লিখা অনুযায়ী নব্য-বাস্তৱবাদৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছে বুলি কোৱা নাযায়। *বাইচাইকেল থিভচ্* আৰু *উম্বাৰ্ট' ডি*ত মানসিক সম্পৰ্কবোৰ অধিক সৰলতা আৰু গীতিময়তাৰে চিত্ৰিত। কিন্তু বেঙ্ক দেউলীয়া হোৱা আৰু গিৰিয়েকক মাৰধৰ কৰা দৃশ্যকেইটাই, ৰায়ৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে পৰিলক্ষিত, এটা ইতস্ততঃ আৰু কেৰো-ঘেঁহোকৈ ৰূপদান কৰা পদ্ধতিলৈ আঙুলিয়ায়। কলিকতা, যিখন মহানগৰী লৈ ছবিখন নামাকৰণ কৰা হৈছে, নিতান্ত অস্পষ্টৰূপে হে পশ্চাৎভূমিত অৱস্থিত; আৰু তাৰ জনতা আৰু যন্ত্ৰণাবোৰৰ ৰূপ নিচেই সামান্যভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। আৰম্ভণিৰ চলন্ত ট্ৰাম গাড়ীৰ ওপৰৰ তাঁৰ ডালৰ দৃশ্যটো আকৰ্ষণীয় আৰু ব্যঞ্জনাত্মক, কিন্তু ই সযত্নে আৰু সচেতনতাৰে ৰাজপথ পৰ্যায়ৰ বাস্তৱতা বৰ্জন কৰাৰ বাৰ্তা দিয়ে। অফিচৰ যথোচিত বাস্তৱ দৃশ্যবোৰে, ৰায়ে তেওঁৰ পৰৱৰ্ত্তী কালৰ ছবি *জনঅৰণ্য*ত অৰ্জন কৰিবলগীয়া সন্দেহবাদৰ গভীৰতা, দুৰ্নীতি আৰু জটিলতাৰ ইঙ্গিত বহন নকৰে। কাৰিকৰী দিশৰ ক্ষেত্ৰতো, তেওঁৰ আন কিছুমান

ছবিৰ তুলনাত সেইটো সঠিককৈ আয়ত্তাধীন হোৱা নাই, উদাহৰণ স্বৰূপে, কৰ্মকৰ্তাজনৰ অফিচৰ 'বেক প্ৰজেক্চন' টোৰ মান আৰু অধিক উন্নত কৰিব পৰা গ'ল হেঁতেন। পৰিসমাপ্তিত স্বামী-স্ত্ৰীহালৰ কোনো এজনে বিৰাট মহানগৰীখনত চাকৰি এটা পাবই বুলি শান্ত আৰু মধুৰভাৱে নিশ্চিত হোৱাটো বহু কালৰ বাবে আমাক হায়ৰাণ কৰা সমস্যাটোৰ এটা অতি সহজ সৰল সমাধান। নমনীয় কমনীয়তাৰে ৰায়ৰ মৃদু, মোহনীয় পৰম্পৰাগত নাৰী চৰিত্ৰবোৰ সবল আৰু পুনৰুদ্যমী। তেওঁলোকে পুৰুষ সঙ্গীসকলৰ তুলনাত অধিক সফলতাৰে নতুনৰ সম্মুখীন হ'ব পাৰে।

ৰায়ৰ বিশ্লেষণ পদ্ধতি, তেওঁৰ হুবহুৰূপে আৰু খুব কম কথাৰে মানসিক প্ৰক্ৰিয়া ৰূপদান কৰাৰ ক্ষমতা *চাৰুলতাত* চূড়ান্ত অৱস্থা প্ৰাপ্ত হৈছে। তেওঁৰ পদ্ধতিয়ে ভাৰতীয় পৰম্পৰা অনুযায়ী সাজসজ্জা আৰু ভাৱপ্ৰকাশ দুটা সুকীয়া বস্তু নহয় বুলি চলি অহা কথাষাৰৰ যুক্তিযুক্ততা প্ৰতিপাদন কৰে। তেওঁৰ কাৰিকৰী দক্ষতাই এনে এটা খুটি-নাটিৰ সূক্ষ্মতা আয়ত্ত কৰিছে, যিটোৱে কাৰিকৰী বিদ্যাক চাৰু কলালৈ, পৰিমাণক গুণৰ পৰ্যায়লৈ, সাজসজ্জাক ভাৱৰ অভিব্যক্তিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে। সেইদৰে কোৱাটো সম্ভৱ এটা বিকৃত-কৰণ হে হ'ব; আচলতে, অনুভূতিৰ পৰিশুদ্ধতাইহে নিজক প্ৰত্যেকটো ক্ষুদ্ৰ বস্তুক কেৱল তথ্যৰেই নহয় এটা বিশেষ ধৰণৰ অনুভূতিৰো প্ৰকাশ মাধ্যমত পৰিণত কৰি খুটি-নাটিৰ পৰিপূৰ্ণতালৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে। সাম্প্ৰতিক কালৰ এখন পশ্চিমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ পৰা মুখ ঘূৰাই *চাৰুলতা* লৈ চালে এনে হেন লাগিব যেন সমুদ্ৰৰ সুউচ্চ উত্তাল উৰ্মিমালাৰ এটা দৃশ্যৰ পৰা এটা শিলগুটিয়ে পুখুৰীৰ শান্ত স্বচ্ছ পানী আলোড়িত কৰা দৃশ্যলৈ দৃষ্টি স্থানান্তৰিত হৈছে। কোনোবাই যদি আন সকলো বস্তুৰ পৰা নিজক নিলগাই ৰাখি একান্ত মনে পুখুৰীৰ পানীত প্ৰতিফলিত হোৱা ঢৌবোৰৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে, তেতিয়া অনুভৱ কৰিব যে পুখুৰীৰ পানীত আৱদ্ধ সেই ঢৌবোৰ কোনোপধ্যে কম অশান্তিকাৰক নহয়।

চাৰুলতাৰ কাহিনী কাল ১৮৭৯ চন, যি সময়ত বঙ্গীয় নৱজাগৰণে সৰ্বোচ্চ শিখৰত আৰোহন কৰিছে। স্বাধীনতা আৰু ব্যক্তি স্বাতন্ত্ৰ্য সম্পৰ্কীয় পশ্চিমীয়া চিন্তাই পুৰণিকলীয়া সামন্তবাদী সমাজক আলোড়িত কৰিছে। বিবেচনাশীল ব্যক্তিসকলে তাৰ সপক্ষে সঁহাৰি দি পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা আনিছে। নাৰী মুক্তি সম্পৰ্কে কথা বতৰা চলিছে কিন্তু সেয়া বিধৱা বিবাহ আৰু সীমিত পৰ্যায়ৰ শিক্ষা দানৰ পৰিসীমাৰ মাজত আৱদ্ধ আছে। মাধৱী মুখাৰ্জীৰ ব্যক্তিত্বত ৰায়ে পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতাৰ মাজত ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰা এগৰাকী নাৰীৰ সত্তা আৱিষ্কাৰ কৰিছে। এওঁ এগৰাকী গভীৰভাৱে বুদ্ধিমতী, স্পৰ্শকাতৰ, ৰমণীয়, নিৰ্মল ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত অন্তৰ সম্পন্না নাৰী, যাৰ মনৰ 'চিচ্‌মোগ্ৰাফ'ত ধৰা পৰা বহিৰ্জগতৰ পৰা অহা ঢৌৱে অন্তৰৰ নিভৃত স্থান স্পৰ্শ কৰে। বাহিৰৰ জগৎখনলৈ পৰিৱৰ্তন আহিছে। আৰু ঘৰটোৰ তলৰ ড্ৰইংৰুমত পালন কৰা হৈছে বিলাতত উদাৰপন্থী সকলে লাভ কৰা বিজয়ৰ উৎসৱ; উনৈশ শতিকাৰ পশ্চিমীয়া সমাজ- দৰ্শন আৰু ৰামমোহন ৰায়ৰ আদৰ্শ, উভয়েই ভৱিষ্যতৰ

নাৰী মুক্তিৰ অনুকূলে অবিচলিত প্ৰস্তুতি চলাইছে।

চাৰুলতাৰ চাহাবী পোছাক পৰিহিত দঢ়ীয়া স্বামী ভূপতি মিল আৰু বেনথেমৰ 'বেদবাক্য' স্বৰূপ সূত্ৰ স্বাধীনতা আৰু সমতাৰ ধাৰণাৰে অনুপ্ৰাণিত। তেওঁ তেওঁৰ সামন্তযুগীয়া সম্পদ আৰু জাগ্ৰত অৱস্থাৰ কালছোৱা খটুৱায় *দি চেন্টিনেল* নামৰ বাতৰি-কাকতখনৰ যোগেদি সেই আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰাৰ কামত, যিখন কাগজ দুৰ্ভাগ্যবশতঃ তাৰ সম্পাদকৰ একান্ত আৰু অত্যাধিক আগ্ৰহান্বিতাৰ বাবেই শ'ল ঠেকত পৰিব লগা হ'ল। পৰিৱৰ্তনৰ বতাহে কেৱল তেওঁকেই আলোড়িত কৰা নাই; তেওঁৰ সুবিধাজনকভাৱে নিঃসন্তান, হিন্দু সুপত্নীগৰাকী নিজৰ অজ্ঞাতসাৰে জীৱনৰ পৰা আন একো বস্তু নিবিচাৰি কেৱল স্বামীৰ সুখৰ বাবে জীৱন কটোৱা আদৰ্শ পত্নীৰ পথ অনুসৰণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত নহয়। তেওঁ স্বামীৰ সঙ্গ কামনা কৰে, কিন্তু স্বামীয়ে তেওঁ নিজে জড়িত নোহোৱা কিছুমান বাহিৰা বস্তুলৈ তেওঁৰ মন অপসাৰিত কৰাৰ প্ৰচেষ্টাবোৰে তেওঁক বিৰক্ত কৰে। সেই 'বস্তু'বোৰৰ অন্যতম হ'ল তেওঁৰ স্বামীৰ দূৰ সম্পৰ্কীয় ভায়েক জন, যাক তেওঁৰ প্ৰতি আস্থাশীল তেওঁৰ স্বামীয়ে, তেওঁৰ বন্ধু, শিক্ষক আৰু পথ প্ৰদৰ্শক হিচাপে সঙ্গী হ'বলৈ এৰি দিয়ে। সেইজনৰ মাজত তেওঁ এনে এজন ব্যক্তি বিচাৰি পালে, যাক তেওঁৰ স্নেহ বিলাব পাৰে যাৰ লগত তেওঁ কথা পাতিব পাৰে। লাহে লাহে, অবিৰতভাৱে, নিজৰ অজ্ঞাতসাৰে বৌয়েক দেওৰেকৰ "মধুৰ পৱিত্ৰ" সম্পৰ্কটো যৌন প্ৰেমলৈ ঢাল ল'লে। যৌৱনোচ্ছল আত্মপ্ৰেমৰ তাড়নাত অমলে তেওঁক তেওঁৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'বলৈ উৎসাহিত কৰিলে, কিন্তু নিজৰ লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ পিছত, কামনা চৰিতাৰ্থ হোৱাৰ অন্তত, শঙ্কিত হৈ তেওঁ বিয়াৰ বান্ধোনত নোসোমাই এখন দূৰ দুৰান্তৰ চহৰলৈ পলায়ন কৰিলে। ভূপতীয়ে – যি তেওঁৰ ভায়েকৰ লগত পত্নীৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কটো মাত্ৰ এটা পৰম্পৰাগত মৰম বুলি গণ্য কৰে – চাৰুৱে, তেওঁ যে ঘৰত আছে তাৰ গম নেপাই, অমলে বিয়া কৰাই আঁতৰি যোৱাৰ সিদ্ধান্ত পোৱা খবৰটো পাই শোকত ভাগি পৰা দৃশ্যটো দেখি সত্যৰ সম্মুখীন হ'ল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চুটিগল্পটোত স্বামীয়ে পত্নীক তেওঁৰ শোকৰ সাগৰত পেলাই থৈ আঁতৰি যোৱাটো কল্পনা কৰিছে। ৰায়ে তেওঁলোকক শাৰীৰিকভাৱে আকৌ ওচৰ চপাই আনি মানসিকভাৱে নিলম্বিত অৱস্থাত ৰাখি সমস্যাটোৰ এটা অধিক বাস্তৱ সমাধান বাচি ল'লে। মানসিক সম্পৰ্কৰ মাজত ফাটটো পূৰ্বৰ অৱস্থাতে চিৰদিনৰ বাবে স্থায়ী কৰি। তেওঁলোক, দুয়োজনৰে লগ লাগিবলৈ আগবাঢ়ি অহা হাত দুখনৰ গতি হঠাৎ স্তব্ধ হৈ গ'ল।

ৰায়ে ছবিখন নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লওতে তাৰ বিষয়- বস্তুটোৰ ওপৰত সন্দিহান হৈছিল- সমাজে "সীমা অতিক্ৰমণ"টো বা কেনে ভাৱে গ্ৰহণ কৰে? *দেৱী*ত অন্ধবিশ্বাসলৈ শান্ত ভাৱে আঙুলিয়াই দিয়া কাৰ্যৰ ফল প্ৰতিফলিত হৈছিল তাৰ বাণিজ্যিক বিপৰ্যয়ত; তাৰ শহুৰেকে বোৱাৰীয়েকৰ প্ৰতি থকা ফ্ৰয়েদীয় মনোভঙ্গিৰ অন্তৰ্নিহিত মৃদু সুৰটো সৰহ ভাগ দৰ্শকে উপলব্ধি কৰা হ'লে সম্ভৱ এটা সৰুসুৰা আন্দোলনৰেই সৃষ্টি হ'লহেঁতেন। আচলতে, ছবিখনৰ

নিৰ্মাণ কালছোৱাতে এটা আপত্তিৰ সৃষ্টি হৈছিল, কিন্তু ৰায়ে সমালোচনা আৰু ব্যৱসায় উভয় ক্ষেত্ৰতে বিপুলভাৱে জয় লাভ কৰাত সেই গুঞ্জন তল পৰিছিল। এগৰাকী ব্যভিচাৰৰ পথত আগবাঢ়ি যোৱা নাৰীৰ কাহিনীযুক্ত ছবিখনে বাৰ্লিনত 'কেথেলিক' বটা লাভ কৰা আৰু বয়সীয়াল মহিলাই ছবিঘৰৰ পৰা চকুপানী মচি ওলাই অহা দৃশ্যই কাকো আচৰিত কৰা নাছিল। তেওঁলোকে এটা অন্যথা অস্বস্তিকৰ বিষয়- বস্তুৰ মাজত আত্মপৰিচয় লাভ কৰাৰ অন্তৰালত নিহিত হৈ আছে তেওঁলোকতকৈ বহু গুণে অধিক ক্ষমতাশালী শক্তি এটাৰ গৰাহত পৰি থকা চৰিত্ৰবোৰৰ সৰলতা। তেওঁলোকে নিজৰ মনৰ ভিতৰত কি ঘটিছে সেই সম্পৰ্কীয় অজ্ঞানতাই তেওঁলোকক এক প্ৰকাৰৰ মহত্ব প্ৰদান কৰিছে। জ্ঞান প্ৰাপ্তিৰ পিছত হে তেওঁলোকৰ জীৱনত যন্ত্ৰণাৰ সৃষ্টি হয়। বয়সত সৰু অমলে সত্যটো পোনতে উপলব্ধি কৰে; চাৰুৰ বাবে সেইটো এটা অৱচেতনাৰ পৰা চেতনালৈ অধোগম্য গতি; স্বামীৰ বাবে সেইটো এটা অপ্ৰত্যাশিত নিষ্ঠুৰ অবিশ্বাস্য সত্যৰ প্ৰকাশ। এনে অৱস্থাত, তিনিওজনে সচেতনতা প্ৰাপ্ত হৈ কুৰি শতিকাৰ যুগত প্ৰৱেশ কৰিলে, যিটো হ'ল আত্মসচেতনতাৰ যুগ। কাহিনীৰ ছন্দোবদ্ধ অগ্ৰগতি ইমান শান্ত নিখুঁত আৰু বাস্তৱ যে, ই অতি সংৰক্ষণশীল ভাৰতীয় লোককো চকিত কৰা নাছিল, যদিও ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীটো তেওঁৰ কালৰ লোকসকলৰ দৰেই ৰায়ৰ ছবিখন বৃহৎ সংখ্যক ভাৰতীয়ৰ বাবে সমানে এটা দুঃসাহসী প্ৰয়াস।

ৰায়ৰ প্ৰাচ্য কলা সম্পৰ্কীয় "বাহিৰ শান্ত ভিতৰ অগ্নিগৰ্ভা" ধাৰণাটো পৰিস্ফুট হৈছে চাৰুৰ অতিশয় শান্ত বাহ্যিক ৰূপ আৰু জলন্ত অন্তৰখনত; তেঁৱেই একমাত্ৰ ব্যক্তি যি কোনো বিবেকৰ দংশন অনুভৱ কৰা নাই। ভূপতিয়ে চাৰুৰ বাবে যথোচিত সময় উৎসৰ্গা নকৰাৰ বাবে নিজক জগৰীয়া কৰিছে, আৰু দুৰ্দশাটোৰ বাবে নিজক সকলোতকৈ অধিক দোষ দিছে। অমলে উপলব্ধি কৰিলে যে তেওঁ তেওঁৰ ককায়েক আৰু পৃষ্ঠপোষকক বিশ্বাসঘাটকতা কৰিবলৈ ওলাইছে, আৰু তাৰ পৰা লৰালৰিকৈ আঁতৰি গ'ল। একমাত্ৰ চাৰুৱে তেওঁৰ আবেগৰ পৰা মুখ নুঘূৰালে। তেওঁ দোলনাত দোলা দৃশ্যটোৰ আগলৈকে, য'ত তেওঁ পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে মনত অবৈধ প্ৰেমৰ জোৱাৰৰ মৃদু আভাস পাইছিল, তেওঁৰ চকুযুৰি আছিল শান্ত আৰু কোনো বিশেষ চৰিত্ৰ বিহীন। যেতিয়া অমলে অভিমানৰ সুৰত নন্দাৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হোৱাৰ ভাও জুৰিলে, তেওঁৰ ওঁঠযোৰ বিবৰ্ণ হৈ পৰিল, পিছৰ আন এটা দৃশ্যত তেওঁৰ উপলব্ধি বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে চকুযুৰি হৈ পৰিল ৰহস্যময়, চকুৰ মণি (ৰূপসজ্জাৰ কৌশল আৰু আলোক ব্যৱস্থাৰ যোগেদি) হৈ পৰিল বাঘিনীৰ চকুৰ মণিৰ দৰে উজ্জ্বল। তেওঁৰ স্বামীৰ লগত পুনৰ্মিলন হোৱাৰ পিছতো কোনো অপৰাধবোধ হোৱা নাই, ই এটা বাস্তৱৰ স্বীকৃতি মাথোন।

ছবিখন আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ত্ৰুটিহীন। তথাপি তাৰ কেইটামান অংশৰ চমৎকাৰিতা বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়। আৰম্ভণিৰ চাৰুৰ নিঃসঙ্গ জীৱন প্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ দৃশ্যটো কোনো কথাৰ ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ চৰিত্ৰাঙ্কন কৰাৰ অপূৰ্ব উদাহৰণ — *জলসাঘৰৰ* তেনে ধৰণৰ দৃশ্যৰ সমতুল্য। ৰেনোৱাৰ এন্ধাৰ পোহৰ পদ্ধতিৰে আলোকিত দোলনাত দোলা ছবিখনৰ

সৰ্বাধিক আকৰ্ষণীয় দৃশ্যটোৰ এনে এটা সূক্ষ্ম সম্পাদিত অংশ আছে, য'ত চাৰুৰ ভৰিয়ে প্ৰত্যেকবাৰ এক মুহূৰ্তৰ বাবে ভূমি স্পৰ্শ কৰি দোলনাৰ গতি শক্তিশালী কৰি তোলে। তাৰ পিছত এটা মুহূৰ্ত আহে, য'ত তেওঁ দোলনাৰ গতি বেগ হ্ৰাস কৰি হাতত থকা দূৰবীণ যন্ত্ৰটোৰে দৃষ্টি অমলৰ ওপৰত নিক্ষেপ কৰে, আৰু এটা উজ্বল মুখভঙ্গিৰে উপলব্ধি কৰে যে তেওঁ তাৰ প্ৰণয় পাশত আৱদ্ধ হৈছে। ৰায়ৰ বাকহীন প্ৰকাশ ভঙ্গিৰ ই এটা চূড়ান্ত ৰূপ। দোলনাৰ মৃদু হেন্দোলনি আৰু বিতং কাৰুকাৰ্য খচিত পালতৰা নাওখনৰ হেন্দোলনিৰ সংযোগ স্থাপন কৰি সৃষ্টি কৰা তেওঁৰ সৰুকালৰ স্মৃতি ৰোমন্থনৰ দীঘলীয়া দৃশ্যটোৰ এটা ছন্দোময় গতি আছে, যিটোৰ ওপৰত 'ডিজল্‌ভ' (dissolve) কৰা হৈছে চাৰুলতাৰ মুখখন। এইটো এটা চাৰুৰ অতীতৰ স্মৃতি ৰোমন্থন কৰা — যি বিষয়ে তেওঁ লিখিবলৈ লৈছে — মানসিক অৱস্থাটোৰ লগত আমাক জড়িত কৰা ছন্দোময় পৰিৱৰ্তন। সুস্পষ্টভাৱে চিত্ৰাঙ্কনৰ গুণ সম্পন্ন ৰায়ৰ ছবিখনৰ নান্দনিক মান ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সৰল ৰূপৰেখাৰে ৰচনা কৰা চুটিগল্পটোৰ তুলনাত অতি উচ্চ পৰ্যায়ৰ। তাৰ বৈপৰীত্য গুণযুক্ত (contrasty) প্ৰিন্ট এটা চাই এবাৰ হঠাৎ মোৰ ছবিখননো কিয় অভাৱনীয়ভাৱে কৃত্ৰিম আচৰণযুক্ত যেন লাগিছিল সেইটো অনুভৱ কৰিব পাৰিছিলো। তাৰ কাৰণ আছিল তুলনামূলকভাৱে আভাষী ৰঙ (tone) ৰ অভাৱ, যিয়ে প্ৰত্যেকটো দৃশ্যাংশৰ দৃশ্যজনিত অৰ্থৰ কিছু ক্ষতি সাধন কৰিছিল, আৰু সেয়ে তাক পৰ্দাত প্ৰয়োজনতকৈ অধিক কাল ধৰি ৰাখিছে যেন অনুমিত হৈছিল। দ্বিতীয় বাৰ তাৰ যথোচিতভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা ভাল প্ৰিন্ট এটা চোৱাৰ পিছত সেই ধাৰণা দূৰ হৈছিল।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চুটিগল্প (নষ্টনীড়)টোৰ এঠাইত কোৱা হৈছে ঃ "ভূপতি সম্ভৱ এই গতানুগতিক ধাৰণাটোৰ বশৱৰ্তী আছিল যে, পত্নীৰ প্ৰেমৰ ওপৰত থকা তেওঁৰ অধিকাৰ এটা আহৰণ কৰিবলগীয়া বস্তু নহয়। সেই প্ৰেমৰ বন্তি গছ তেল নোহোৱাকৈ স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱে জ্বলি থাকে, বতাহে তাক সোনকালে নিৰ্বাপিত কৰিব নোৱাৰে"।

কাহিনীটোৰ অ'ত ত'ত উচ্চাৰিত এনে ধৰণৰ কথাবোৰৰ যোগেদি ৰবীন্দ্ৰনাথে সামন্তবাদী সমাজত নাৰীৰ স্থানৰ চমু আভাস দিছে। ৰায়ৰ ছবিখনত বিদ্যমান স্বামীৰ সৰ্বাগ্ৰ ব্যস্ততা আৰু পত্নীৰ নিঃসঙ্গতাবোধ তাৰ বিশ্বাসযোগ্যতা আহৰণৰ বাহ্যিক উপলক্ষ মাথোন, যিবোৰে পৰিৱৰ্ত্তনৰ সন্ধিক্ষণত উপনীত হোৱা সমাজত নাৰীৰ অন্তৰ্নিহিত মনোভঙ্গি আৰু আকাঙ্খাৰ পৰিৱৰ্তিত ৰূপটো চকুৰ আঁতৰ কৰি নেৰাখে। ভালপোৱাৰ স্বাধীনতাৰ প্ৰতি স্পৃহা, কেৱল আনুগত্যৰ পৰিৱৰ্তে সাহচৰ্য্যৰ প্ৰয়োজনীয়তা, ব্যক্তিত্ব সচেতনতা, এইবোৰে ছবিখনত ঘটা ঘটনাবোৰৰ অন্তৰালত ক্ৰিয়া কৰিছে।

ৰায়ে ইতিপূৰ্বে *মহানগৰ*ত ইয়াৰ আভাস দি পৰিৱৰ্তনৰ দ্বিধাগ্ৰস্ত প্ৰভাৱ ৰূপদান কৰিছিল। দুয়োখন ছবিতে পৰিৱৰ্তন সাধনৰ অস্ত্ৰৰ যোগান ধৰিছে নিজৰ পত্নীৰ আনুগত্য এটা নিশ্চিত বস্তু বুলি ধৰি লোৱা, তেওঁক এজন ব্যক্তিৰূপে গণ্য নকৰা চিন্তাশক্তিহীন স্বামীয়ে। *মহানগৰ*ত, অস্ত্ৰপাত হ'ল চাকৰিটো, যিটো চাকৰিয়ে আৰতিক প্ৰদান কৰিলে নিচেই কম দিনৰ বাবে, কিন্তু মনত স্থায়ী সাঁচ বহুৱাই যোৱা, আৰ্থিক স্বনিৰ্ভৰশীলতাৰ

অভিজ্ঞতা। *চাৰুলতা* ত, অস্ত্ৰপাত হ'ল দেওৰেকজন, যি চাৰুৰ মনলৈ আনিলে কেৱল সাহিত্যিক আনন্দই নহয়, যৌৱনোচ্ছল সাহচৰ্যৰ আনন্দও, যিটো বস্তু তেওঁ তেওঁৰ স্বামীৰ পৰা লাভ কৰিব নোৱাৰে। উভয় ক্ষেত্ৰতে, স্বামী দুজন তাত্ত্বিক দিশৰ পৰাহে আধুনিক, কাৰ্যক্ষেত্ৰত, নিজৰ সংসাৰৰ স্থিতাৱস্থাৰ ক্ষতি সাধন কৰা কামৰ পৰিণতি উপলব্ধি কৰিব পৰা দূৰদৰ্শিতা তেওঁলোকৰ নাই। নাৰীৰ নিজে সৃষ্টি কৰি লোৱা আনন্দ উপভোগ কৰাৰ নৱীন আকাঙ্খ্যা সম্পৰ্কে জ্ঞানহীন হৈ উভয়ে স্বৰ্গ সুখত থাকে। কিন্তু পৰিৱৰ্তন যেতিয়া আহিল, দুয়োগৰাকী স্বামীয়ে তাক সুবিবেচনাৰে মানি ল'লে।

মহানগৰ এটা সাম্প্ৰতিক কালৰ কাহিনী, *চাৰুলতা* এটা পুৰণি যুগৰ ঘটনা। কিন্তু ৰায়ৰ বক্তব্য অধিক গভীৰভাৱে প্ৰকাশ পায় পিছৰখনত হে। তাৰ 'মিনিএচাৰ পেইন্টিঙ' সদৃশ প্ৰকৃতিবোৰৰ আছে এটা উৎকৃষ্টতা, স্বকীয়তা আৰু ভাৰসমতা। তাৰ ছন্দ কেতিয়াও স্খলিত হোৱা নাই, আৰু *তিনকন্যা* আৰু *কাঞ্চনজংঘা* ত কাৰ্যক্ষমতা আৰু আকৰ্ষণীয়তা প্ৰাপ্ত, নিজা সঙ্গীত ৰচনা প্ৰথমবাৰৰ বাবে তেওঁৰ ছবিৰ বক্তব্যৰ অন্যতম প্ৰধান সাধন মাধ্যমত পৰিণত হ'ল। তাৰ পৰিচয় লিপিত ব্যৱহৃত কেন্দ্ৰীয় সুৰটো (যিটোৰ পৰিৱৰ্তিত ৰূপ ছবিখনত পুনঃ পুনঃ উচ্চাৰিত হৈছে) ৰবীন্দ্ৰনাথে ৰচনা কৰা এটা গীতৰ পৰা লোৱা হৈছে। গীতটোৰ কথাবোৰ চাৰুৰ চঞ্চল মানসিক অৱস্থা প্ৰকাশৰ বাবে ইমান উপযোগী যে, এনে অনুমান হয় ৰায়ক সেই কথাবোৰেহে এই বিশিষ্ট ৰূপান্তৰণৰ কথা চিন্তা কৰাইছিল। ছবিখনত স্থান পোৱা আন এটা সাঙ্গীতিক ৰচনা অনুপ্ৰাণিত হৈছে ৰবীন্দ্ৰনাথে পূৰ্বতে ব্যৱহাৰ কৰা এটা স্কট্‌লেণ্ডীয় সুৰৰ দ্বাৰা, যিটোক ছবিখনত অমল আৰু চাৰুৱে একেলগে গোৱা এটা গীতৰ আধাৰ ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এইয়া হ'ল, *পাথৰ পাঁচালী*ৰ ক্ষেত্ৰত লোক-সঙ্গীতৰ সুৰৰ দৰে দৰ্শকৰ মনত অতি গভীৰ সাঁচ পেলোৱা, পুনঃ পুনঃ উচ্চাৰিত প্ৰথম ৰবীন্দ্ৰ সঙ্গীতৰ সুৰ।

ছবিখনে দিয়া যুগৰ অপূৰ্ব সুস্বাদ ৰায়ৰ নিজা সৃষ্টি; ৰবীন্দ্ৰনাথে এনেই ধৰি ল'ব পৰা বুলি গণ্য কৰা সেই বস্তুটোৱে তাক তাৰ লগত থকা ছুটিগল্পটোৰ পাৰ্থক্যটো চিহ্নিত কৰি বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰিছে। ৰ'দপৰা ফুলনি, দোলনা, কাপোৰত ফুল তোলা কাম, মজিয়া আৰু বেৰৰ অৰ্থপূৰ্ণ ফুলাম নক্সা, ঘোঁৰাগাড়ী, বংশী চন্দ্ৰগুপ্তই সৃষ্টি কৰা স্মৃতি জগাই তোলা অন্তৰ্দৃশ্যৰ পৰিবেশ — এইবোৰ অৱশ্যে কেৱল উৎকৃষ্ট সাজ সজ্জাই নহয়, এইবোৰে ঘটনা বিবৃত কৰে আৰু অৱস্থিত কৰায় এটা নিৰ্দিষ্ট দূৰত্বত, দূৰত্বটো হ'ল ভাৱাত্মক দূৰত্ব (The Distance of Contemplation)।

□

অনিশ্চয়তা আৰু এক নতুন অন্বেষণ ঃ *চাৰুলতাৰ* পিছৰ এছোৱা কাল

মাধৱী মুখাৰ্জীৰ চকুযোৰ *চাৰুলতাত* যেনেকৈ উজ্বল হৈ জিলিকিছিল, সেইদৰে জিলিকিছে *কাপুৰুষত* (*কাপুৰুষও মহাপুৰুষৰ* ৰ প্ৰথম কাহিনী, ১৯৬৫)। একেটা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ একে অৱস্থাতে উপস্থাপন কৰা হৈছে । এইবাৰ তেওঁৰ বিয়া হৈছে এজন নীৰস চাহ খেতিয়কৰ লগত, আৰু যাপন কৰিছে পুৰণি কালৰ পৰিৱৰ্তে আধুনিক যুগৰ লাহবিলাহৰ মাজত তেওঁ ভাল নোপোৱা সেই মানুহ জনৰ লগত এটা প্ৰাণহীন নিলম্বিত বৈবাহিক জীৱন ।এদিন হঠাৎ কাক-তালীয়ভাৱে আকৌ আবিৰ্ভাৱ হ'ল তেওঁৰ পূৰ্বৰ প্ৰেমিক জন । এনেহেন লাগে যেন *চাৰুলতাৰ* অমল পুনৰ জনম লৈ, তেওঁৰ স্বামীৰ লগত সমিল-মিল হোৱাৰ পিছত, তেওঁৰ ওচৰলৈ ঘূৰি আহিছে । আৰু এবাৰ তেওঁ তেওঁৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈছে আৰু আকৌ এবাৰ মানুহজনে সমাজৰ নীতি উলংঘন কৰাৰ অপাৰগতা প্ৰকাশ কৰিছে । আনহাতে, পৰিৱৰ্তিত যুগৰ লগত এইবাৰ তেওঁ হৈ পৰিছে অধিক শক্তিশালী, তেওঁলোকৰ কলেজীয়া জীৱনৰ ফ্লেছবেকটোত আমি দেখিবলৈ পাইছো, বিয়াৰ প্ৰস্তাৱটো তেওঁহে আগবঢ়াব লগা হৈছে, আৰু সি হে লাজকুৰীয়াভাৱে তাৰ সমিধান নিদি আঁতৰি যাব লগা হৈছে ।তাৰ পিছত, ঘটনাক্ৰমে তাৰ লগত তেওঁৰ দেখা দেখি হোৱাক, *চাৰুলতাত* প্ৰদৰ্শিত সেই একে ধৰণৰ পুৰুষ সুলভ অহংকাৰ আৰু চিন্তাহীনতাৰে সি তেওঁক তাক ভাল পাবলৈ প্ৰৰোচিত কৰাৰ আৰু এটা চেষ্টা চলাইছে ।এইবাৰ তেওঁ অধিক জ্ঞানী; সি কিমান দুৰ্বল তেওঁ তাক বুজি পাইছে । ৰেল ষ্টেচনটোত তেওঁ তাৰ ফালে মুখ ঘূৰালে তেওঁ তাৰ লগত পলাই যাবলৈ অমান্তি হোৱাৰ কথাটো জানিলে সি সকাহ বোধ কৰিব নেকি তাকে চাবলৈ; তেওঁৰ অনুমানৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হ'ল । তেওঁ কেৱল তাক পূৰ্বতে দিয়া টোপনি অহা পিলৰ চিচাটো ঘূৰাই দিবলৈ ক'লৈ, তাৰ পিচত এন্ধাৰৰ বুকুত তেওঁ অন্তৰ্ধান হ'ল । মাধৱী মুখাৰ্জীৰ অভিনয় ঠিক আগৰ দৰেই শক্তিশালী, তুলনামূলকভাৱে সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী ঠৰঙা। *চাৰুলতাৰ* তুলনাত ছবি নিৰ্মাণৰ মানো নিম্ন পৰ্যায়ৰ । ঘটনা অতিশয় শোকাবহ হোৱা সত্ত্বেও ই প্ৰাণহীন আৰু কৃত্ৰিম । ছবিখনৰ চকুত লগা অন্তৰ্দৃশ্যই এটা ঠুনুকা, ন-চহকী পৰিবেশ প্ৰকাশ কৰিছে । এই আটাইবোৰ লৈ, *কাপুৰুষ* আগৰখন ছবিৰ পৰিসমাপ্তিৰ দুৰ্বল পুনৰুক্তি, য'ত স্বাধীনতাৰ অনুসন্ধানত বিফল হোৱা নাৰীগৰাকীয়ে, আঘাতপ্ৰাপ্ত আৰু অধিক জ্ঞানী হৈ ৰোমান্তিক প্ৰেমিকজনক প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে ।একেধৰণৰ

নাৰীজাগৰণৰ বিষয়-বস্তুৰ লানিটোৰ অংশৰূপেহে *কাপুৰুষ* ঘাইকৈ আকৰ্ষণীয় । *মহানগৰ*ত তেওঁ আৰ্থিক স্বাধীনতা বিচাৰি পাইছিল আৰু তাক সংৰক্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা চলাইছিল; *চাৰুলতা*ত পাইছিল ভালপোৱাৰ অধিকাৰ, *কাপুৰুষ*ত তেওঁ তাৰ এটাও নেপালে । কেউখন ছবিতে মাধৱী মুখাৰ্জীয়ে মহিলা গৰাকীৰ ভাওত অভিনয় কৰাটো কোনোপধ্যে এটা আকস্মিক ঘটনা নহয়; তেওঁ সেইবোৰত প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে এগৰাকী মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বঙালী মহিলাৰ, যাৰ নিজৰ ব্যক্তিত্ব, অধিকাৰ আৰু এখন পৰিৱৰ্তনমুখী সমাজত তেওঁৰ স্থান সম্পৰ্কীয় ধাৰণা পৰিষ্কাৰ । প্ৰথম দৃষ্টিত, তেওঁক ওচৰ চুবুৰীয়া যিকোনো পৰিয়ালৰ এগৰাকী পত্নীৰ দৰেই লাগে, কিন্তু অনতিপলমে পৰিগণিত হয় প্ৰভাৱশালী আকৰ্ষণীয়া ৰূপে, যাৰ অন্তৰত লুকাই আছে এতিয়ালৈকে কোনো পথে পৰিচালিত নকৰা এটা শক্তিৰ মজুত ভাণ্ডাৰ, কিন্তু, তাতোকৈ অধিক গুণে, *কাপুৰুষ* এ এক প্ৰকাৰৰ আত্ম-তাড়ণাৰূপে প্ৰাপ্ত নিজৰ অৱস্থাৰ বাবে মানুহ এজনৰ দুৰ্বলতা আৰু অনুশোচনা প্ৰকাশ কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। পুৰুষৰ সহজ প্ৰচেষ্টাৰে নাৰীৰ প্ৰেম জাগ্ৰত কৰি তাৰ পিচত পলাই যোৱাৰ বিষয়বস্তুটো *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিত* পৰিস্ফুট কৰিব লগীয়া আছিল । সমাজলৈ ভয়, নিজৰ ভিতৰত থকা কাপুৰুষালি আৱিষ্কাৰ আৰু নাৰীক পুৰুষে দিয়া প্ৰাথমিক ইঙ্গিতৰ বাধ্য-বাধকতাৰ ধাৰণা, এই আটাইবোৰ হ'ল দায়িত্ব পালনৰ পৰা বিৰত থকাৰ কিছুমান কাৰণ । অকলশৰীয়া বিধৱা গৰাকীয়ে যেতিয়া উন্মাদৰ দৰে নিজক সমৰ্পণ কৰিলে, সঞ্জয় সম্পূৰ্ণৰূপে পৰাজিত হ'ল। অসীমে অপৰ্ণাক তেওঁৰ লগত যৌন সংযোগ স্থাপনৰ বাবে তেওঁৰ লগত বুজা পৰালৈ আহিবলৈ মান্তি কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে, কিন্তু অপৰ্ণা পুৰুষৰ প্ৰাৰম্ভিক ইঙ্গিতৰ নিত্য নৈমিত্তিকতা আৰু দায়িত্বহীনতা সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ সজাগ, বিশেষকৈ সেই ইঙ্গিত যেতিয়া দিয়া হৈছে ছুটিৰ দিনৰ সুযোগক্ৰমে সমাজৰ পৰা নিলগৰ নিভৃত স্থানত । এনেহেন লাগে, তেওঁ পূৰ্বৰ দুটা জনমত চাৰু আৰু কৰুণা আছিল, কেৱল ভাওটোহে মাধৱী মুখাৰ্জীয়ে লোৱা নাই । লোৱা হ'লে কেনে দেখুৱালেহেঁতেন তাক কোনেও ক'ব নোৱাৰিব, কাৰণ *কাপুৰুষ* ৰ পিছত মাধৱী মুখাৰ্জীয়ে ৰায়ৰ আন কোনো ছবিত অভিনয় কৰা নাই। তেওঁ অভিনয় কৰি গৈছিল — আচলতে তেওঁ অভিনয় কৰা মাত্ৰ কেইটামান চৰিত্ৰই অস্পষ্টভাৱে *চাৰুলতা*লৈ আঙুলিয়াই, বিশেষকৈ পূৰ্ণেন্দু পত্ৰীৰ ছবিবোৰত — কিন্তু কোনোকালে ৰায়ৰ আন এখন ছবিত নহয় ।

*চাৰুলতা*ৰ তুলনাত নিষ্প্ৰভ হ'লেও, *কাপুৰুষ*ৰ কিছুমান উজ্বল মুহূৰ্ত আছে। কৰুণা আৰু অমিতাভৰ প্ৰেমৰ কাৰ্যকলাপ লৈ কৰা ফ্লেচবেকটো, *চাৰুলতা*ৰ ক্ষেত্ৰত ভিক্টোৰিয়া যুগীয়া কৰাৰ দ'ৰে, আধুনিক যুগৰ যৌনাত্মক ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ ধৰণ - কৰুণাৰ প্ৰতি থকা সূক্ষ্ম সহানুভূতিৰে সম্পাদন কৰা হৈছে । মাজনিশা দুৱাৰৰ তলেদি অহা পোহৰত আগা-পিছাকৈ ঘূৰা কৰুণাৰ ছাঁটোৰে অমিতাভক কৰুণা যে তাৰ কাষত আছে তাৰ ইঙ্গিত দিয়ে, যিটো বস্তু চিনেমাসুলভ নিৰীক্ষণৰ এটা অপূৰ্ব নিদৰ্শন । সামৰণিত ৰেল ষ্টেচনৰ দৃশ্যটো অতিশয় শোকাবহ; ভৱিতব্যই আকৌ এবাৰ একত্ৰিত কৰাৰ পিছত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা হাল

চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰা-আঁতৰি হোৱাৰ এটা মহান মুহূৰ্ত।

*কাপুৰুষ*ৰ প্ৰায় অপ্ৰীতিকৰ পৰিসমাপ্তিটোৰ পিছতো *মহাপুৰুষ*ৰ (ছবিখনৰ দ্বিতীয় কাহিনী) আগ্ৰহবিহীন আৰু অৰ্হতাশূন্য উচ্চস্তৰৰ কৌতুক গ্ৰহণযোগ্য নহয় । ৰায়ৰ ব্যঙ্গ সদায় প্ৰকট কিন্তু তেওঁৰ হাস্যৰসবোধত তেওঁৰ পিতৃৰ সমান হাঁহি-তামাচা আৰু অৰ্থহীনতা, অযৌক্তিকতা, ব্যঙ্গ আৰু বিদ্ৰূপৰ মনোৰম সংমিশ্ৰণ কৰিব পৰা প্ৰতিভা নাছিল। তাৰ লগত বৰঞ্চ, কোনোকালে আত্মসচেতনতাৰ বাহিৰলৈ যাব নোৱাৰা, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সাহিত্যিক আৰু ভাওজোৰা হাস্যৰসৰ অধিক মিল আছে। শান্ত সহৃদয়তা, হাঁহি আৰু চকুলোৰ মিলন ঘটোৱা আনুসঙ্গিক ঘটনাজনিত হাস্যৰস — যিবোৰৰ উদাহৰণ *পৰশ-পাথৰ* আৰু *সমাপ্তিত* পোৱা যায়— তেওঁ অনায়াসে আয়ত্ত কৰিব পাৰিছিল; কিন্তু যেতিয়াই তেওঁ বহুৱালি জাতীয় কাৰ্যাৱলীৰে খুহুতীয়া হ'বলৈ চেষ্টা কৰিছিল, তেতিয়াই দেখা গৈছিল একপ্ৰকাৰৰ অস্বস্তিকাৰিতা আৰু ল'ৰামতীয়া সাৰল্য — যেনে *পৰশ পাথৰত*, ঘৰত কামকৰা মানুহজনীয়ে ঘনাই ঘনাই সাজ সলোৱা দ্ৰুত ক্ৰমবৰ্দ্ধিত গতিযুক্ত কাৰ্য, আৰু *সমাপ্তিত* ছোৱালী চাবলৈ অহা সম্ভাব্য জোঁৱায়েকে চৰচৰণি খাই মুখৰ আধা খোৱা বস্তু ছোৱালীৰ ককাকৰ তপা মূৰত পেলোৱা দৃশ্য। তেওঁ তেওঁৰ পিতৃৰ সমপৰ্যায়ৰ বঙ্গদেশৰ বিখ্যাত হাস্যৰসিক ৰাজশেখৰ বসুৰ কথাভিত্তিক বহুৱালি জাতীয় হাস্যৰসৰ লগত ফেৰ মাৰিবলৈ একেবাৰেই সমৰ্থ নহ'ল। বসুৱে বিনা ব্যতিক্ৰমে লেধেমা আৰু কাৰ্যকৰ অৱস্থাৰ যাদুকৰী বৈপৰীত্য বাহিৰ কৰি উলিয়াব পৰাৰ লগতে তাক বিনা কষ্টে আৰু তাচ্ছিল্যৰ গুণেৰে সমৃদ্ধ কৰিব পাৰিছিল, যিটোৰ সমকক্ষ ৰায় কোনোকালে হ'ব পৰা নাছিল । সাধাৰণতে দেখা যায়, ৰায়ৰ ছবিবোৰ সিবোৰৰ মূল সাহিত্যিক ৰচনাৰ তুলনাত অধিক উন্নত মান সম্পন্ন, আনকি ৰবীন্দ্ৰনাথ, বিভূতিভূষণ বা তাৰাশংকৰ আদিৰ দৰে লিখকৰ ক্ষেত্ৰতো; ৰাজশেখৰ বসুৰ বেলিকা, বিশেষকৈ *মহাপুৰুষ* জাতীয় পোনপটীয়া শক্তিশালী পেটৰ নাড়ী-ভুৰু ছিঙা হাস্যৰসযুক্ত কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত, তেওঁ পৰাজিত হয়। *মহাপুৰুষ* এ ৰায়ে চিৰিয়াখানা (১৯৬৭)ত উপনীত হ'ব লগীয়া নিকৃষ্টতম অৱস্থাৰ আৰম্ভণিটো চিহ্নিত কৰে; সেইয়া আছিল তেওঁৰ এলানি মহান আৰু সুদক্ষ সৃষ্টিৰ পিছত কৰ্মজীৱনলৈ অহা আধ্যাত্মিক অৱসাদৰ এটা পৰ্যায় । এনে লাগে, তেওঁৰ যি ক'বলগীয়া আছিল সকলো কোৱা হৈ গৈছে। এটা পুৰণি ফিল্মৰ গীত বুলি ধৰি গোৱা গীতক কেন্দ্ৰ কৰি ডিটেকটিভ্ কাহিনীটোৰ আঁত উলিওৱা সামান্যভাৱে আকৰ্ষণীয় দৃশ্য — পৰ্যায়টোৰ বাহিৰে *চিৰিয়াখানাক* কোনোপধ্যে, কোনো দিশৰপৰা এখন ৰায়ৰ ছবি বুলি চিনাক্ত কৰা নাযায় ।

কিন্তু তেওঁৰ কৰ্ম্ম জীৱনৰ অধোবিন্দুত উপনীত হোৱাৰ আগতে ৰায়ে তেওঁৰ এটা স্বৰচিত কাহিনীৰ আধাৰত আৰু বঙ্গদেশৰ গুণী জনপ্ৰিয় চিত্ৰ-তাৰকা উত্তম কুমাৰক নায়ক হিচাপে লৈ *নায়ক* (১৯৬৬) নিৰ্মাণ কৰিছিল । *কাঞ্চনজংঘাৰ* দৰে, তেওঁ ইয়াতো আকৌ এটা অত্যধিক ভাৰসাম্য যুক্ত, নিকপকপীয়া হোলগোজ মূল গঠন (framework) সৃষ্টি কৰিছে।

সমস্ত ঘটনা ঘটিছে নায়কজনে তেওঁৰ অভিনয়ৰ বাবে লাভ কৰা বঁটা গ্ৰহণ কৰিবলৈ দিল্লীলৈ ৰেলেৰে ভ্ৰমণ কৰা এৰাতিৰ কালছোৱাত । যথেষ্ট গুণী, সুৰুচিসম্পন্ন আৰু জনপ্ৰিয় অভিনেতা উত্তম কুমাৰে ঠিক যেন নিজকে অভিনয় কৰিছে তেনে লাগে । পিছলৈ সৰ্বভাৰতীয় হিন্দী ছবিৰ জগতত বিখ্যাত তাৰকা ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা শৰ্মিলা ঠাকুৰে, তাৰ বিপৰীতে, একেখন ৰেলত ভ্ৰমণ কৰি চিত্ৰ তাৰকাজনৰ সাক্ষাৎকাৰ লোৱা এগৰাকী সাংবাদিকৰূপে তেওঁৰ নিজৰ ভাওটোত অভিনয় কৰিছে । চছমা পৰিহিতা উচ্চসংস্কৃতি সম্পন্না অদিতি সেনগুপ্তাই জনপ্ৰিয় চিত্ৰ তাৰকাৰ প্ৰতি কিছু ঘৃণাৰ ভাব পোষণ কৰে যদিও, এটা আকৰ্ষণীয় ব্যক্তিত্বৰ সান্নিধ্যলৈ অহাৰ সুযোগ পাই পুলকিত হোৱা সহযাত্ৰী বন্ধুসকলৰ অনুৰোধক্ৰমে চিত্ৰ-তাৰকা গৰাকীৰ সাক্ষাৎকাৰটো লয় । প্ৰথমে ঘৃণাসূচীয়া প্ৰশ্নৰ উত্তৰ একেটা সুৰতে দিয়াৰ পিছত, সুৰাসক্ত, প্ৰতিনিশা নিজৰ জীৱনৰ ভয়লগা ৰূপটোৰ সম্মুখীন হৈ নিদ্ৰাহীনতাত ভোগা, অৰিন্দম মুখাৰ্জীয়ে সাক্ষাৎকাৰটো স্বেচ্ছাই দিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিলে, আৰু সাক্ষাৎকাৰী গৰাকীৰ দ্বাৰা মোহিত হ'ল। তেৰোঁ মানুহজনৰ ঠুনুকা ব্যক্তিত্বৰ অন্তৰালত নিহিত মানৱীয় অন্তৰখনৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়। কিন্তু তাৰ ঠিক পিছতে ৰেল আহি গন্তব্য স্থান পালে, আৰু তৰুণী সাক্ষাৎকাৰী গৰাকীয়ে তাৰকাজনৰ পৰা তেওঁৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ বহুত খবৰ সংগ্ৰহ কৰাৰ পিছত তাৰ টোকাবোৰ ফালি পেলালে। তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰিছিল এটা দুৰ্বল আৰু আকৰ্ষণীয় মানৱীয় সত্তা; তেওঁৰ আলোচনীত তেওঁৰ ব্যক্তিগত গোপনীয় সমস্যাবোৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰকাশ কৰাৰ কৰাৰ ইচ্ছা তেওঁৰ নাই। অৰিন্দমৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ টুকুৰা-টুকুৰ অংশবোৰ সাক্ষাৎকাৰ, সাতটা ফ্লেছবেক, দুটা সপোনৰ দৃশ্য আৰু কিছু সংখ্যক সহযাত্ৰীৰ লগত হোৱা খন্তেকীয়া কথা-বতৰাৰ যোগেদি সুন্দৰকৈ একত্ৰিত কৰা হৈছে, যিবোৰৰ লগত জড়িত আছে কিছুমান সৰু সৰু পাৰ্শ্ব-কাহিনী।

*নায়ক*ৰ লগত *কাঞ্চনজংঘা*ৰ শক্তিশালী সাদৃশ্য আছে । ইয়াত পাহাৰৰ আকৰ্ষণীয়তাৰ স্থান লৈছে চিত্ৰ-তাৰকাৰ আকৰ্ষণীয়তাই, যিটো ছবিখনৰ চৰিত্ৰবোৰৰ সম্পৰ্কক্ৰমে আৰু দৰ্শকৰ দৃষ্টি-কোণৰ পৰা সমানে *আখ্যানপ্ৰসিদ্ধ* (legendary) । দাৰ্জিলিঙৰ পৰিৱৰ্তে স্থান হ'ল ৰেলগাড়ীখন; উভয়েই চৰিত্ৰবোৰক দৈনন্দিন জীৱনৰ পৰা আঁতৰাই আনি আচুতীয়াকৈ খন্তেকৰ বাবে একত্ৰিত কৰিছে । এই আচুতীয়া অৱস্থাটোৱে উভয় ক্ষেত্ৰতে, তেওঁলোকৰ ব্যক্তিগত সমস্যাবোৰ বাহিৰত প্ৰকাশ কৰাত সহায় কৰিছে । দ্ৰুত গতিত পৰিৱৰ্তিত ৰঙ আৰু পোহৰৰ ঠাইত ইয়াত আছে ৰেলখনৰ অনৰ্গল গতি, আৰু এটা অতিৰিক্ত মাত্ৰা হিচাপে, আকৰ্ষণীয় চিৰ পৰিৱৰ্তিত শব্দবোৰ ।

ছবিখন অতিশয় নিপুণতাৰে পৰিকল্পিত আৰু পৰিস্ফুট কৰা হৈছে । ইয়াৰ গতি, যি খন দ্ৰুত গতিত চলা ৰেলগাড়ীৰ ওপৰত ঘটনাবোৰ সংঘটিত হৈছে, তাৰ সমানেই প্ৰাণচঞ্চল। তাল নিৰ্দ্ধাৰণৰ ধাৰণা আৰু শব্দ-সচেতনতা অপূৰ্ব । প্ৰায় সম্পূৰ্ণকৈ ষ্টুডিঅ'ত নিৰ্মিত পৰিবেশৰ যোগেদি সৃষ্টি কৰা ৰেলগাড়ীখনৰ যাদুকৰী ধাৰণা নিখুঁত । দৃশ্য-বস্তুবোৰৰ ৰূপ বেছি আলফুলীয়া নহয়, সেইবোৰ অধিক শক্তিশালীৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে । তাত সাজ-

সজ্জা বুলিবলৈ একো নাই, সমগ্র ভাৱটো "আধুনিক" — দৃশ্যগ্ৰহণত নতুনত্বৰ পৰশ আছে, যেনে, ডাইনিংকাৰত তাৰকাজন আৰু সাক্ষাৎকাৰী গৰাকীৰ এজনৰ পৰা আন জনলৈ কেমেৰাৰ গতি, নিশাৰ ট্ৰেইন -ক্ৰছিঙৰ দৃশ্যবোৰ, নায়কজনে আত্মহত্যা কৰাৰ কথা মনলৈ অনাৰ সময়ত দূৰলৈ পিছ-হুহঁকি গৈ থকা উজ্বল ৰেলৰ লাইন, অসুখীয়া ছোৱালীজনীয়ে ওপৰৰ বাৰ্থৰ পৰা অনবৰতে চাই থকা দৃশ্য, ইত্যাদি ।

নায়কজনক এজন ব্যক্তিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত ৰায়ে, তেওঁৰ কাৰিকৰী দক্ষতাৰ অন্তৰালত অৱস্থিত, সেই কালছোৱাত অনুভূত কষ্টদায়ক অন্তৰ শূন্যতাৰ ৰূপটো প্ৰকাশ কৰে । গতানুগতিক চিত্ৰ তাৰকা অৰিন্দম মুখাৰ্জীৰ মাজৰ যিজন ব্যক্তিক আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰিছে, সেইজন ব্যক্তি, তেওঁৰ বাহ্যিক ব্যক্তিতকৈ অধিক গতানুগতিক। সুৰাসক্তি, মৃত্যু-কামনা, মঞ্চাভিনয়ৰ অধিকগুণে বিশুদ্ধ কলা আৰু বামপন্থী ৰাজনীতিৰ লগত সম্পৰ্কচ্ছেদ জনিত দোষী দোষী ভাৱ, এই আটাইবোৰ বস্তু কম-বেছি পৰিমাণে চিত্ৰ তাৰকাজনৰ জীৱন সম্পৰ্কীয় জনপ্ৰিয় অতিকথা । উপকৰণবোৰ সংগঠিত হৈছে সহজে কল্পনা কৰিব পৰা সাধাৰণ বস্তুৰ মাধ্যমেৰে, কোনো ব্যক্তিগত আদৰ্শৰ স্থান তাত নাই। সপোনৰ দৃশ্য দুটা জনপ্ৰিয়তা সংক্ৰান্ত মনস্তত্বৰ মামুলী অনুশীলন । সেই দুটা অৰিন্দমে দেখা সপোন নহয়, অৰিন্দমে যি সপোন দেখা উচিত বুলি তেওঁৰ দৰ্শকে ভাবে সেই সপোন। খাদ্যবস্তুৰ বিজ্ঞাপন জাতীয় প্ৰচাৰ-পত্ৰৰ পৰা মেৰিলীন মন্‌ৰোৰ জীৱন সংক্ৰান্ত বিচাৰ-বিবেচনা, চিত্ৰ তাৰকাৰ প্ৰভাৱশীলতা সম্পৰ্কীয় ইতিমধ্যে প্ৰচলিত পৰস্পৰ বিৰোধী সকলো ধৰণৰ বৰ্ণাঢ্য চিন্তা-ভাৱনাই ইয়াত স্থান পাইছে । চিত্ৰ-তাৰকাজনৰ লগতে, আধুনিক কালৰ নিদৰ্শন স্বৰূপ বহুত বস্তু ইয়াত আছে, যেনে, তৰলমতীয়া বিজ্ঞাপন-কাৰ্যপালিকাজন, ব্যাপক ভ্ৰমণৰত ব্যৱসায়ীজন, কণ্ঠনলী 'স্প্ৰে' কৰা আৰু আতৰ ছতিওৱা ধৰ্মৰ বেপাৰীজন। সচৰাচৰ ঘটাৰ দৰে, এই নমুনা-চৰিত্ৰবোৰ সুনিৰ্বাচিত আৰু উপযুক্ত শিল্পীৰ দ্বাৰা অভিনীত; তেওঁলোকৰ মাজৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ চমু দৃশ্যবোৰ — বিজ্ঞাপন-কৰ্মচাৰীজন আৰু তেওঁৰ পত্নীৰ মাজৰ সম্পৰ্ক, চিত্ৰ-তাৰকাজনৰ দ্বাৰা আকৰ্ষিত হোৱা ছোৱালীজনী আৰু তাইৰ মাকৰ মাজৰ সম্পৰ্ক, অদিতিৰ বন্ধু স্বামী-স্ত্ৰী হালৰ সম্পৰ্ক — দক্ষতাৰে চিত্ৰিত হৈছে, য'ত আছে কিছুমান মৰম -চেনেহৰ মুহূৰ্ত (যদিও বিজ্ঞাপন কৰ্মচাৰীজনে পত্নীৰ আকৰ্ষণীয়তা তেওঁৰ কামত ব্যৱহাৰ কৰাটো অতিমাত্ৰিক হৈছে)। কিন্তু, ছবিখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰটোৰ লগত এটা ব্যক্তিগত পৰ্য্যায়ৰ সহানুভূতিশীল বুজাপৰাৰ অভাৱৰ বাবে, সেইবোৰে ছবিখনক দুৰ্বলতাৰ পৰা ৰক্ষা কৰাব নোৱাৰিলে । জনপ্ৰিয় চিত্ৰ তাৰকা এনে এটা নমুনা-চৰিত্ৰ, যিটো ৰায়ে পছন্দ নকৰে আৰু তেওঁ সেই বাধা অতিক্ৰম কৰিব নোৱাৰে । তেওঁ কিছুদূৰ *কাঞ্চনজংঘাৰ* ৰায়বাহাদুৰৰ দৰে, যি তেওঁৰ স্ৰষ্টাই অনুমোদন নকৰা মূল্যবোধৰ প্ৰতিনিধিত্ব নকৰে । ৰায়ে তেওঁৰ আগৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ ছবিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত, যিবোৰ চৰিত্ৰ লৈ কাম কৰিছিল সেইবোৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ এটা স্বাভাৱিক টান আছে, নতুবা, সেইবোৰৰ প্ৰতি তেওঁ এটা কৰুণাৰ ভাৱ পোষণ কৰে আৰু, সেয়ে, সেইবোৰৰ অন্তৰস্থলত প্ৰৱেশ কৰিব পাৰে। *নায়কত*

তেওঁক বাহিৰৰ বস্তুবোৰৰ লগত নিজক বৰঞ্চ অধিকভাৱে জড়িত ৰাখিব খোজা আৰু সেইবোৰৰ ওপৰত সিহঁতে সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰা কিছুমান অৰ্থ আৰোপ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা যেন লাগে।

তথাপি, *কাঞ্চনজংঘা*ত তেওঁ আমাক মইবৰ ভাৱাপন্ন চৰিত্ৰ ৰায়বাহাদুৰৰ যোগেদি প্ৰসন্ন চিত্তে হাঁহিবলৈ দিছিল, আৰু তাৰ লগতে চৰিত্ৰটো বিশ্বাসযোগ্য কৰি তুলিবও পাৰিছিল। *নায়ক*ৰ ক্ষেত্ৰৰ সমস্যাটো হ'ল এয়ে যে ৰায়ে চিত্ৰ তাৰকাজনক একেধাৰে হাঁহিয়াতৰ আৰু সমবেদনাৰ পাত্ৰ কৰিব খুজিছে, আৰু মানুহজন শেষত তাৰ এটাও হৈ উঠিব নোৱাৰিলে। চৰিত্ৰটোক আন্তৰিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা আৱিষ্কাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা মৌলিক গুণৰ অভাৱৰ হেতুকে সফলকাম হ'ব নোৱাৰিলে । তাৰকাজনৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভক্ত কেইজনৰ মনোভঙ্গিৰ ক্ষেত্ৰতহে ৰায়ৰ পৰ্যবেক্ষণ প্ৰকৃত পক্ষত উপনীত হৈছে; তাৰকাজনে নিজেও, একমাত্ৰ তৰুণী সাংবাদিক গৰাকীৰ লগত স্থাপন কৰা আৰু আংশিক বুজা-বুজি আৰু দ্ব্যৰ্থকতাৰ মাজেদি তেওঁ গঢ়ি তোলা সম্পৰ্কটোৰ বাহিৰে, আন কোনো ক্ষেত্ৰত, আন কোনো চৰিত্ৰৰ গভীৰতাত প্ৰৱেশ কৰিব পৰা নাই । ৰায়ে নিজেও কি কাৰণেনো পছিমীয়া সমালোচক সকলে ছবিখন প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল তাক কোনো কালে বুজা নাছিল । ছবিখন বাৰ্লিন মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শিত হোৱাৰ ঠিক পিছতে তেওঁ মোক কৈছিল ঃ "তেওঁলোকে আমাক সমকালীন বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত ছবি নিৰ্মাণ কৰাটো নিবিচাৰে"—সেইটো যে এটা ভুল ধাৰণা তাক *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* আৰু তাৰ পিছত নিৰ্মাণ কৰিব লগীয়া তিনিখন চহৰ ভিত্তিক ছবিয়ে প্ৰমাণ কৰিছিল । মহোৎসৱ (১৯৬৬)ত ৰায়ক তেওঁৰ ছবিবোৰৰ সামগ্ৰিক সাফল্যৰ বাবেহে এটা বঁটা প্ৰদান কৰা হৈছিল, *নায়ক*ৰ বাবে নহয়। ছবিখনে, *মহানগৰ* আৰু *চাৰুলতাৰ* দৰে বাৰ্লিনত শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালনাৰ বঁটা অৰ্জন কৰা অসাধাৰণ গুণ সম্পন্ন ছবি দুখনৰ পিছত, ৰায়ৰ গুণমুগ্ধসকলৰ মনত অস্বস্তিৰ সৃষ্টি কৰিছিল ।

এইটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভাৱে মনত কৰিব লগীয়া কথা যে, *নায়ক* আছিল তেওঁৰ শেষ ছবি, য'ত ৰায়ে সুব্ৰত মিত্ৰক কেমেৰা-শিল্পী হিচাপে লৈ কাম কৰিছিল । তেওঁলোকৰ এৰা এৰি হোৱাৰ পিছত, এইটো মানি ল'বই লাগিব যে, ৰায়ে কোনোকালে তেওঁৰ তাৰ আগৰ ছবিবোৰৰ আলোক-চিত্ৰৰ যি উন্নতমান তাক আয়ত্ব কৰিব পৰা নাছিল, যদিও সেইটো কেৱল গ্ৰহণযোগ্যই নহয়, উত্তম বুলিও পৰিগণিত হৈছিল ।

*মহাপুৰুষ*ৰ লগতে *চিৰিয়াখানা* (১৯৬৭) এনে এখন ছবি যাক ৰায়ৰ ছবি বুলি গণ্য কৰিবলৈ মানুহে টান পায় । এইখন তেওঁৰ এজন সহকাৰীয়ে পৰিচালনা কৰাৰ কথা আছিল, কিন্তু পিছত প্ৰযোজকৰ হেঁচাত পৰি নিজে কৰিব লগীয়া হ'ল । ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰাই হৈছে যে কেৱল এটা পৰ্যায়-ক্ৰমৰ বাহিৰে ছবিখনৰ গতি সম্পূৰ্ণৰূপে বৈশিষ্ট্যহীন সাধাৰণ বঙলা ছবিৰ গতিৰ পৰ্যায়ভুক্ত। যদিও *নায়ক*ৰ কাৰিকৰী নৈপুন্য আৰু মানৱীয় দিশৰ অন্তৰালত এটা সাধাৰণ বিষয়-বস্তু আছে, তাৰ পিছৰ ছবিখনত উক্ত বস্তু দুটাও নাই ।

চিৰিয়াখানা ৰায়ৰ সৃষ্টিমূলক পৰিক্ৰমাৰ এটা খৰাং বতৰৰ ইঙ্গিত । তেওঁ সম্ভৱ সাধাৰণ ডিটেকটিভ কাহিনীটো এটা সাময়িক পলায়ন হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল, আৰু তাকে কৰাৰ পিছত তাত কিবা এটা বস্তুৰ ৰূপ দিবলৈ সামৰ্থ্য অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। (১৯৭৮চনত নিৰ্মাণ কৰা আন এটা অপৰাধধৰ্মী কাহিনী *জয় বাবা ফেলুনাথ*ৰ সৌন্দৰ্যৰ লগত তাৰ তুলনা কৰক) ।তাৰ আগৰ দহ বছৰৰ ভিতৰত তেওঁ *অপু-ত্ৰয়ী, জলসাঘৰ, দেবী, মহানগৰ* আৰু *চাৰুলতা*ৰ দৰে অনন্যসাধাৰণ ছবি উলিয়াইছিল, যিবোৰ চিনেমাৰ মহান কৰ্ম্মৰূপে স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত ।এক প্ৰকাৰৰ অন্তৰ্নিহিত আলোকেৰে তেওঁৰ পূৰ্বৰ ছবিবোৰ উদ্ভাসিত হৈছে, কিন্তু হঠাৎ সেইবোৰ যেন ম্লান হৈ গ'ল, তেনে এটা অনুমান হৈছিল ।

কিন্তু ৰায়ে *চাৰুলতা*ৰ পিছত যিটো অৱস্থাৰ সন্মুখীন হৈছিল, সেইটো কেৱল এটা আধ্যাত্মিকতাশূন্য আৰু অৱসাদৰ অৱস্থাই নাছিল ।এইটো পৰিষ্কাৰ হৈ পৰিছিল যে, তেওঁৰ বিশ্বজনীন দৃষ্টি আছিল ভাৰতীয় নৱ জাগৰণে গঢ় দিয়া প্ৰাক-স্বাধীনতা-যুগীয়া মনোভঙ্গিৰ এটা সম্প্ৰসাৰণ । তেওঁ আছিল এশ বছৰতকৈ অধিক কালৰ পটভূমিত সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ এজন ইতিহাস প্ৰণেতা । কিন্তু সেই দূৰত্বই তেওঁক বস্তুবোৰৰ তাৎক্ষণিক বাস্তৱতাৰ পৰা নিলগাই ৰাখিছিল, বিশেষকৈ সাম্প্ৰতিক কালৰ সমাজখনৰ ক্ষেত্ৰত । মোৰ নিজৰ লেখাৰ *(চাইট এণ্ড চাউণ্ড্* শীত সংখ্যা, ১৯৬৬-৬৭) পৰা উদ্ধৃতি দিবলৈ হ'লে ঃ

> জলন্ত ট্ৰামগাড়ী, সাম্প্ৰদায়িক সংঘৰ্ষ, শৰণাৰ্থী, নিবনুৱা সমস্যা, বৰ্দ্ধিত মূল্য, খাদ্য অনাটনৰ কলিকতা ৰায়ৰ ছবিত পাবলৈ নাই । যদিও তেওঁ এই চহৰখনতেই বাস কৰে, তেওঁৰ লগত যোৱা দহ বছৰ কাল ধৰি বঙলা সাহিত্যত প্ৰাধান্য পোৱা 'যাতনাৰ কবিতা'ৰ কোনো যোগাযোগ নাই ।

সময় বাগৰাৰ লগে লগে, এই অভিযোগ ভুনভুননিৰ পৰা সোচ্চাৰ হ'ল । *কাপুৰুষ ও মহাপুৰুষ*ক অৰ্থহীন বুলি নাকচ কৰা হৈছিল, *নায়ক* আৰু *চিৰিয়াখানাক* যথাক্ৰমে বাণিজ্যিক বুজাপৰা আৰু সমালোচনাৰ অযোগ্য বুলি গণ্য কৰা হৈছিল ।বঙ্গদেশ আৰু তাৰ বাহিৰৰ কোনো কোনো লোকে ঋত্বিক ঘটকৰ ছবিত এক প্ৰকাৰৰ অধিক জীৱন্ত সাম্প্ৰতিকতা লক্ষ্য কৰিছিল ।অধিক বিশ্বাসযোগ্য টেক্সি চালকজনৰ সৈতে (*অভিযান*ৰ তুলনাত) *অযান্ত্ৰিক* (১৯৫৮), পূব পাকিস্থানৰ পৰা অহা ভগনীয়াসকলৰ কৰুণ কাহিনী - যি ছবিখনৰ শেষত আছে "মই জীয়াই থাকিব খোজোঁ" বুলি মৰা এটা ডাঙৰ চিঞৰ — *মেঘে ঢাকা তাৰা* (১৯৬০) আৰু শেষত বিফলতাৰ সন্মুখীন হোৱা বিপ্লৱীসকলৰ কৰুণ কাহিনী আৰু পোনপটীয়া শক্তিশালী আবেদনেৰে সমৃদ্ধ *সুবৰ্ণৰেখা* (১৯৬০) ই বঙালী দৰ্শকৰ মনত গভীৰ ৰেখাপাত কৰিছিল। ৰায়ৰ অনুপ্ৰেৰণা শিথিল হ'বলৈ ধৰাত ঘটকক বঙলা চিনেমাৰ উজ্বল ভৱিষ্যতৰ প্ৰকৃত কৰ্ণধাৰৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ এটা হুলস্থুলীয়া চেষ্টা চলোৱা হৈছিল । বিদেশত ঘটকৰ স্থিতি কিছু দুৰ্বল আছিল, য'ত ৰায়ে তেওঁৰ অধিক পুৰণি কালৰ ছবিবোৰৰ জোৰত স্বদেশৰ তুলনাত অধিক যশস্যাৰ জখলাত আৰোহন কৰিছিল

যেন অনুমান হৈছিল । মৃণাল সেনে তেওঁৰ হিন্দী ছবি *ভুবন সোম* (১৯৬৯) ৰ জৰিয়তে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত জনাজাত হৈছিল; তেওঁৰ ফৰাচী নৱতৰঙ্গ প্ৰীতিয়ে ৰায়ৰ লগত স্পষ্টভাৱে মিল নথকা এটা সুকীয়া নিৰ্মাণ শৈলীৰ জন্ম দিছিল ।

এই সকলোবোৰে কিমান দূৰ ৰায়ক প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল তাক কোৱাটো টান, সেই সম্পৰ্কীয় জল্পনা কল্পনা অৰ্থহীন ।

পথেৰ পাঁচালী আৰু *অপৰাজিত* ৰ পিচত ৰায়ে *পৰশ পাথৰ* ৰ হাস্যময় আৰু *জলসাঘৰ*ৰ পৰিবেশ-প্ৰাধান্যলৈ গতি সলাইছিল । দুয়োখন ছবি নিজ নিজ ধৰণে বিখ্যাত আছিল, কিন্তু *অপুৰ সংসাৰ* আৰু *দেবী*ৰ তুলনাত চিহ্নিত হৈছিল লঘু প্ৰচেষ্টাৰূপে। কিন্তু ডেকা সত্যজিতে সেই সময়ত নিজৰ শক্তি পৰীক্ষা কৰিবলৈ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ বিষয়-বস্তুৰ জুতি লৈছিল। বহুতে হয়তো এইদৰে ক'ব পাৰে যে, তেওঁৰ পূৰ্বৰ পক্ষপাতিত্বমূলক ধাৰণা আৱিষ্কাৰ কৰাৰ পিছত তাৰ ওপৰত বিশ্বাস ৰাখি *চাৰুলতা*লৈকে তেওঁৰ সৃষ্টিশীল কালছোৱা অতিবাহিত কৰিছিল । তেওঁৰ আটাইবোৰ ছবিয়ে প্ৰকট সামাজিক বৈশিষ্ট্য আৰু স্পষ্ট মানৱীয় মনোভঙ্গি বহন কৰিছে (সম্ভৱ *মনিহাৰা*ৰ বাহিৰে, যিখন তেওঁৰ প্ৰথম আৰু একমাত্ৰ ভৌতিক বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় ছবি আছিল), আৰু বিষয়-বস্তুৰ গম্ভীৰ্যেৰেও ছবিবোৰ চিহ্নিত। সেইবোৰে তেওঁৰ সম্পূৰ্ণ সত্তাক ব্যস্ত কৰি ৰাখিছিল; নিজ নিজ ধৰণে সেইবোৰ আছিল ভয় লগা ভাৱে অনমনীয় ।এনে লাগিল যেন এই আটাইবোৰেই হঠাৎ সোলোক-ঢোলোক হৈ পৰিল, আৰু এজন মহান চিত্ৰ নিৰ্মাতা হিচাপে তেওঁৰ ভৱিষ্যৎটোৱেই বিপদাপন্ন হ'ল।

কাপুৰুষ ও *মহাপুৰুষ* নিৰ্মাণৰ চাৰি বছৰৰ আগত, ১৯৬১ চনত, যশস্যাৰ উচ্চ শিখৰত উপনীত হোৱা সত্যজিত ৰায়ে, *সন্দেশ* নামৰ তেওঁৰ ককাদেউতাকে জন্ম দিয়া আৰু দেউতাকে মৃত্যুৰ আগলৈকে চলাই যোৱা শিশু আলোচনীখন পুনৰ প্ৰচলন কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লৈছিল । আলোচনীখনৰ সম্পাদক আৰু ৰায়ৰ পৰিয়ালৰ আন লোক সকলে লিখামেলা কৰা আৰু তেওঁলোকৰ দ্বাৰাই বিশেষকৈ উপেন্দ্ৰ কিশোৰ আৰু সুকুমাৰ ৰায়ে চিত্ৰায়িত কৰা এই আলোচনীখনৰ দ্বাৰা বঙালীসকলৰ কেইবাটাও পুৰুষ ঘাইকৈ প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল । দৰাচলতে, পৰিয়ালটোৱে কে'বাটাও পুৰুষ ধৰি শিশু সাহিত্যলৈ লিখন, চিত্ৰন আৰু প্ৰকাশনৰ জৰিয়তে বহুমূলীয়া বৰঙণি আগবঢ়াই, তিনিওটা ক্ষেত্ৰত উচ্চ পৰ্যায়ৰ সৃজনধৰ্মিতা আয়ত্ত কৰিছিল। সত্যজিতে, সম্ভৱ, তেওঁৰ অচল যেন লগা অৱস্থাটোৰ পৰা আঁতৰি থাকিবৰ বাবে, তেওঁৰ পৰিয়ালৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ আগ্ৰহ কৰিলে । নিজে (*পথেৰ পাচাঁলী* উপন্যাসখনৰ চমু সংস্কৰণটো সামৰি লৈ) কেবাখনো শিশু পুস্তকত চিত্ৰ অংকন কৰা কৃতিত্বেৰে এজন গুণী নক্সাকাৰ হৈ এই মহান পৰম্পৰাটো চলচ্চিত্ৰৰ মাধ্যমলৈ স্থানান্তৰিত কৰিব নোৱাৰাৰ কাৰণ তেওঁ বিচাৰি নেপালে । এইটো হয়তো হ'ব পাৰিলেহেঁতেন এটা সঠিক আশ্ৰয়স্থল, এটা তাৰ ইঙ্গিতক্ৰমে সুপ্ত অনুপ্ৰেৰণা জাগ্ৰত কৰিবৰ বাবে, বা, প্ৰাপ্তবয়স্ক জগৎখনৰ সমস্যাবোৰৰ বেলিকা, তাৰ প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ বাবে বাট

চাই থাকিব লগীয়া, শক্তি প্ৰয়োগেৰে স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰা এটা পাৰ্থিব উপকৰণ ।

ফলশ্ৰুতি আছিল উপেন্দ্ৰ কিশোৰ ৰায়চৌধুৰীৰ এটা সুন্দৰ কাল্পনিক কাহিনীৰ ভিত্তিত বনোৱা *গুপী গাইন বাঘা বাইন* (১৯৬৮)।

শিশুৰ জগতখনত, ৰায়ে আহৰণ কৰা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ আদৰ্শেৰে পৰিপুষ্ট পূৰ্বৰ আন এখন জগতৰ মূল্যবোধ সম্পূৰ্ণৰূপে হেৰাই যোৱা নাছিল । ৰায়ৰ শিশুৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ছবিবোৰত আছে তেওঁৰ পূৰ্বৰ প্ৰাপ্তবয়স্ক জীৱন ভিত্তিক ছবিৰ সৰলতা আৰু সততা। আত্মসচেতনতাৰ অভাৱ, সম্ভৱ, অপু আৰু পৰেশ বাবুৰ, বিশ্বম্ভৰ ৰায় আৰু কালীকিঙ্কৰ ৰায়ৰ, আৰু আৰতি আৰু চাৰুলতাৰ সাধাৰণ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য । শিশু আৰু জীৱ-জন্তুৰ দৰে তেওঁলোক নিজৰ মাজত আৱদ্ধ আৰু নিজৰ নিজৰ ভাগ্যৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত । শিশুৰ কাহিনীবোৰত আমি লগ পোৱা দানৱবোৰহে সাধুকথাৰ জগতৰ পৰা অহা । ৰায়ৰ শিশু চলচ্চিত্ৰবোৰত আছে এটা অন্তৰ্নিহিত আনন্দৰ সুৰ, এটা মোজাৰ্টীয় 'মেজিক ফ্লুট'ৰ গুণ, য'ত ল'ৰা-ছোৱালীবোৰ সৰু সৰু 'পাপাজেন্‌চ'ৰ দৰে, অসততাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা মুক্ত, যি অসততাই ডাৱৰৰ দৰে বেলিৰ পোহৰ অধিক উজ্জ্বল কৰিহে তোলে । মানৱীয় মৰম আৰু লালিত্যৰ সুৰত বন্ধা সেইবোৰ সম্ভৱ ৰায়ৰ কৰ্মৰ গভীৰতম লক্ষণ, যিবোৰ তেওঁৰ আনকি অতি কম অৰ্থপূৰ্ণ অনুশীলনবোৰৰ মাজতো কেতিয়াও হেৰাই নেযাব ।

মিড্ চামাৰ নাইটচ ড্ৰিমৰ তুলনাত *হেমলেটৰ* অধিকগুণে ভক্ত, বঙ্গ প্ৰাপ্তবয়স্ক লোকসকলে বিবুদ্ধিত পৰি কোনো সিদ্ধান্ত ল'ব পৰা নাছিল, কিন্তু শিশুবোৰে *গোপী গাইন বাঘা বাইন* ভাল পাইছিল ।

কানু গাইনৰ পুত্ৰ গোপীৰ জীৱনৰ মহান লক্ষ্য এজন গায়ক হোৱাৰ, কিন্তু তাৰ বাবে তাৰ উপযুক্ত কণ্ঠস্বৰ নাই। চুবুৰীয়াৰ প্ৰৰোচনা ক্ৰমে সি স্থানীয় ৰজাৰ বাবে গান গাবলৈ চেষ্টা কৰিলে, আৰু তাৰ ফল স্বৰূপে তাক এটা গাধৰ পিঠিত তুলি ৰাজ্যৰ পৰা বহিষ্কাৰ কৰা হ'ল । এখন হাবিত সি লগ পালে তাৰ দৰে দুৰ্দশা ভোগা ঢুলীয়া বাঘাক । সিহঁত দুয়োৰো মাজত এটা ভাল সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠিল, যি সম্পৰ্ক শক্তিশালী হ'ল দুয়ো একেলগে এটা বাঘৰ সম্মুখীন হোৱা ঘটনাটোৰ যোগেদি । হাবিখনলৈ নিশাৰ এন্ধাৰ নামি অহাত দৃশ্যই 'নিগেটিভ' ৰূপ ললে, গছৰ তলত নাচি নাচি আবিৰ্ভাৱ হ'ল কিছুমান ভূতৰ, ক'লা অন্ধকাৰাচ্ছন্ন মুৰ্তিবোৰে ধোঁৱা বৰণীয়া পৰিবেশত ঘূৰি ঘূৰি বিচৰণ কৰিলে । তাৰ পিছত, এটা আগবাঢ়ি অহা তৰাৰ বিস্ফোৰণৰ পোহৰত আৰ্বিভাৱ হ'ল ভূতৰ ৰজাৰ, আৰু আৰম্ভ হ'ল আৰু এটা দৈৱ নিয়ন্ত্ৰিত নৃত্য । 'অপ্টিকেল এফেক্ট'ৰ যোগেদি ক'লাৰ ওপৰত বগা, বগাৰ ওপৰত ক'লাই বিভিন্ন ৰূপ ল'লে। তাৰ দলবোৰে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিলে ইংৰাজ, ভাৰতীয় দেশীয় ৰজা, ভাৰতীয় লোক আৰু বিভিন্ন ধৰ্মৰ পুৰোহিতবোৰক, সিহঁতে যুদ্ধ কৰে — ইংৰাজ আৰু ভাৰতীয়ই, নিজৰ ভিতৰত, আৰু যুদ্ধ শেষ হোৱাৰ পিছত থান-থিত লাগে শ্ৰেণীবদ্ধভাৱে । ভূতৰ ৰজাই প্ৰসন্ন হৈ সিহঁতে বিচৰা তিনিটা বৰ দিলে ঃ সিহঁতে

হাত চাপৰি মাৰিলেই পাব যি কোনো খাদ্য বস্তু, যাব পাৰিব যি কোনো দেশলৈ, আৰু সিহঁত দুয়ো ডাঙৰ সঙ্গীত-শিল্পী হ'ব । সিহঁতে বাটত লগ পালে চুণ্ডিৰ ৰাজ্যলৈ প্ৰতিযোগিতাত যোগ দিবলৈ গৈ থকা এটা সঙ্গীতজ্ঞৰ দলক । সিহঁত লগে লগে তালৈ গ'ল, আৰু অৱশ্যেই প্ৰতিযোগিতাত জয়ী হ'ল। চুণ্ডি সৎ ৰজাজনৰ এজন ভায়েক আছে, যি জন চুবুৰীয়া হাল্লা ৰাজ্যৰ ৰজা, কিন্তু এজন অসাধু সেনাপতিয়ে হাল্লাৰ ৰজাক এটা ঔষধ খুৱাই তাৰ মনত আক্ৰমণাত্মক ভাৱ জগাই তুলি ককাই-ভাইৰ মাজত কলহৰ সৃষ্টি কৰিছে; সেই ঔষধটো প্ৰস্তুত কৰিছে এজন দুষ্ট যাদুকৰে । গোপী আৰু বাঘাই কৌশলেৰে সেনাপতিজনৰ পৰিকল্পনা ব্যৰ্থ কৰে, ককাই-ভাইৰ মাজত মিলা-প্ৰীতি স্থাপন কৰে, আৰু তেওঁলোকৰ ছোৱালী দুজনী বিয়া কৰায় ।

কাহিনীৰ প্ৰথম অৰ্ধাংশ অতিশয় উদ্ভাৱনাত্মক, ভাৰতীয় ইতিহাসৰ কাহিনী বৰ্ণোৱা উত্তেজনাপূৰ্ণ দৃশ্য আৰু ধ্বনিৰে সমৃদ্ধ নাচৰ দৃশ্যটো তাৰ এটা চকুতপৰা নিদৰ্শন, পৰিবেশ আৰু সাজ-সজ্জা আকৰ্ষণীয়ভাৱে পৰিকল্পিত আৰু ক'লা- বগা ছবিৰ সীমাৱদ্ধতা অতিক্ৰম কৰিবলৈ কিছুদূৰ সমৰ্থবান: ছবিখন ৰায়ে ৰঙীন কৰি নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা ভাবিছিল, । কিন্তু অৰ্থৰ অভাৱত নোৱাৰিলে । গীতবোৰৰ ৰচনা, সুৰ সংযোজনা আৰু ৰূপায়ণ অতি সুন্দৰ, ছবিখন আৰু তাৰ গীতবোৰ বঙ্গদেশৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ অতিশয় প্ৰিয়, তেওঁলোকে ছবিখন চাবলৈ আৰু গীতবোৰ শুনিবলৈ বাৰে বাৰে বিচাৰে । তপেন চেটাৰ্জী আৰু ৰবি ঘোষে যথাক্ৰমে গোপী আৰু বাঘাৰ ভাওত অভিনয় কৰি চৰিত্ৰ দুটা আকৰ্ষণীয় সৰলতা আৰু সৌন্দৰ্যৰে প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিছে । আংশিকভাৱে ৰাজস্থানত দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা এই ছবিখনে ৰায়ৰ আন সকলো শিশু ছবিৰ দৰে বিভিন্ন স্থানত, বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ আৰু বিভিন্ন আচাৰ ব্যৱহাৰ সম্পন্ন নমুনাসূচক লোকক একত্ৰিত কৰিছে । কিন্তু, কিছু সময়ৰ পিছত পোনপটীয়াকৈ কাহিনী ক'বলৈ লোৱাত তাৰ উদ্ভাৱনীয় ক্ষমতা কিছু হ্ৰাস পালে । তত্ৰাচ আৰু তাতোকৈ, তাৰ দেখদেখ যুদ্ধ বিৰোধী আবেগিকতা সত্বেও, প্ৰাপ্তবয়স্ক আৰু শিশু উভয়ে সকলো কালত সমানে উপভোগ কৰিব পৰা, মনোৰঞ্জনৰ সামগ্ৰীৰ ই এক মূল্যবান সম্ভাৰ । এইখন ৰায়ৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ শিশু চলচ্চিত্ৰ, মৌলিক গুণ সম্পন্ন আৰু আনন্দময়; পৰিতাপৰ কথা এইটোৱেই যে, (কেৱল শেষৰ দৃশ্যটোৰ বাহিৰে) ইয়াক ৰঙীন কৰিব পৰা নগ'ল।

ৰায়ে প্ৰাপ্তবয়স্কৰ জগত খনত এটা নতুন বুজা-বুজি আৰু আত্ম-পৰিচয়ৰ- সন্ধানত ব্যস্ত থকা সময়ছোৱাত আৰম্ভ হৈছিল সত্তৰৰ দশকটোৰ । ১৯৬৯ চনত যেতিয়া *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* নিৰ্মাণ হৈছিল, কলিকতাৰ প্ৰাপ্তবয়স্কৰ জীৱনত জুই জ্বলিছিল । ৰায়ৰ ছবিত কোনোকালে স্থান নোপোৱা "জলন্ত ট্ৰাম গাড়ীৰ কলিকতা" হৈ পৰিছিল সংঘৰ্ষ-জৰ্জৰিত। প্ৰত্যেক দিনাই সংঘটিত হৈছিল হত্যা; বন্দুক আৰু বোমাৰ দৃশ্য আৰু শব্দ আছিল সচৰাচৰ অভিজ্ঞতা; যুৱকসকলৰ মনৰ জলন্ত অশান্তিয়ে ৰূপ লৈছিল নক্সাল আন্দোলনৰ, য'ত যোগদান কৰিছিল বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ভালেমান মেধাৱী ছাত্ৰই । কেৱল এই ঘটনাটোৱেই

নহয়, নতুন পুৰুষৰ মাজত দেখা দিয়া, বঙ্গীয় নৱ জাগৰণৰ অবশিষ্ট গৌৰৱকণৰ পৰা ফালৰি কটা এই পৰিৱৰ্তনটোৰো কাৰণ উপলব্ধি কৰাৰ সময় আহি পৰিছিল ।

এই উপলব্ধি এটা সহজে অহা বস্তু নহয় আৰু ৰায়েও ধৈৰ্য হেৰুওৱা নাছিল । নিজৰ স্বাভাৱিক পদ্ধতি অনুযায়ী, তেওঁ নক্সাল অন্দোলনটোৰ পৰিবৰ্তে কাম আৰম্ভ কৰিছিল তাতকৈ অধিক পুৰণি কালৰ যুৱকসকলক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা ৰাজনীতিৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা এটা গোটক লৈ সেই কালৰ পটভূমিত । চাৰিজন যুৱক চহৰীয়া জীৱনৰ গতানুগতিকতাৰ পৰা ৰেহাই বিচাৰি এটা জনজাতীয় লোকৰ বসতি এলেকাত উপনীত হৈছে । তেওঁলোকে যাত্ৰা কৰিছে তেওঁলোকৰ মাজত অধিক অৱস্থাপন্ন (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীয়ে অভিনয় কৰা) অসীমৰ গাড়ীত । তেওঁলোকে উৎকোচৰ যোগেদি পূৰ্বতে সংৰক্ষিত নকৰা বন বিভাগৰ জিৰণি ঘৰটো দখল কৰিলে । তাৰ ওচৰতে আছে কলিকতাৰ এজন অৱস্থাপন্ন বৃদ্ধ লোকৰ এটা অৱকাশৰ দিন কটোৱা গৃহ, য'ত তেওঁৰ লগত বাস কৰিছে তেওঁৰ কন্যা অপৰ্ণা (শৰ্মিলা ঠাকুৰ) আৰু বিধৱা বোৱাৰীয়েক (কাবেৰী বসু) । দুয়োগৰাকী মহিলা বেলেগ বেলেগ ধৰণে আকৰ্ষণীয়, জীয়েকজনী লাহী ধুনীয়া, মৰম লগাকৈ সৰু ফুটীয়া, বোৱাৰীয়েকজনী অধিক শকত-আৱৰত আকৰ্ষণীয় দৈহিক গঠন আৰু যৌন-আবেদন সম্পন্না । অসীম অতি সোনকালে অপৰ্ণাৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'ল, আৰু বোৱাৰীয়েকজনী হ'ল দলটোৰ ভিতৰত ওখ, লাজকুৰীয়া আৰু খাৰাংখাচ স্বভাৱৰ সঞ্জয়ৰ প্ৰতি । দলটোৰ মাজত আছে এজন কষ্ট বিমুখ খেলুৱৈ, যি এজনী যুৱতী (চিমি গাৰোৱাল)ৰ ওপৰত চকু পেলাই তাইৰ সহাঁৰি লাভ কৰিলে; জনজাতীয় মহিলাৰ গতানুগতিক স্বভাৱৰ দোহাই দি কৰা তাৰ সেই কাম প্ৰতিবাদৰ সন্মুখীন হ'ল । এই আটাইবোৰৰ ওপৰত মৰমেৰে হাত ফুৰোৱা একমাত্ৰ মানুহজন হ'ল শেখৰ, যাক প্ৰতিদ্বন্দ্বিতামূলক খেলখনৰ পৰা বাহিৰত ৰখা হৈছে । জনজাতীয় লোকৰ আড্ডাৰ এটা স্থানত সুৰা পানৰ আনন্দ-উৎসৱ চলিছে, আৰু তাৰ কাষৰ মানুহজনৰ ঘৰত চলিছে মাৰ্জিত আলাপ-আলোচনা । মিলনেচ্ছাৰ খেলখনৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে প্ৰকাশ পাইছে প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰৰ একোটা সত্য মুহূৰ্ত। অসীম অপৰ্ণাৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈছে, কিন্তু আৱিষ্কাৰ কৰিছে যে, তাই সি ভবাতকৈ বহুগুণে অধিক গভীৰ গুণ সম্পন্না, আৰু তাইৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিবলৈ সি নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ বহুত উন্নতি সাধন কৰিব লাগিব; বিধৱা যুৱতী গৰাকীৰ ওচৰলৈ বেপৰোৱা ভাৱে আগবাঢ়ি যোৱা সঞ্জয়ৰ ওচৰত যেতিয়া তাই অতি সহজে খোলাখুলিকৈ নিজক সমৰ্পণ কৰিলে, তেতিয়া সি অনুভৱ কৰিলে তাৰ দুৰ্বলতা আৰু সহায়হীনতা। খেলুৱৈ হৰিয়ে জনজাতীয় ছোৱালীজনীক মান্তি কৰাই তাইৰ লগত হাবিত যৌন-ক্ৰিয়া কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল, কিন্তু তাৰ বাবে প্ৰহৃত হ'ল সেইজন জনজাতীয় লোকৰ দ্বাৰাই, যাক তেওঁলোকে এটা লাচনি পাঁচনি ধৰা বনুৱা হিচাপে নিয়োগ কৰিছিল আৰু ধমকিও দিছিল। একমাত্ৰ বহুৱা শেখৰে হে ঘটনাবোৰৰ আশে-পাশে বিচৰণ কৰি, কিন্তু কোনো পথে সেইবোৰত লিপ্ত নহৈ, জংঘলৰ

সেই নির্জন পৰিবেশে চহৰৰ দলটোৰ ওপৰত বিস্তাৰ কৰা নিজৰ চৰিত্ৰৰ লগত মুখা-মুখী হ'ব লগা অৱস্থাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা নিজক বচাই ৰাখিছে।

ঘটনাবোৰৰ লগত জড়িত থাকি বাকী মানুহ তিনিজনে যি শিক্ষা লাভ কৰিলে সেয়া হ'ল দায়িত্বশীলতা সম্পৰ্কীয় শিক্ষা। তেওঁলোকৰ উৎকোচৰ যোগেদি বে-আইনী ভাৱে জিৰণি-ঘৰটো দখল কৰা কাৰ্যই তাৰ চকিদাৰজনক বিপদত পেলালে, তাৰ সম্ভাৱনীয়তা সম্পৰ্কে সিহঁত সজাগ আছিল, কিন্তু তাঁলৈ সিহঁতে পৰোৱাই নকৰিলে। যিহেতু, কিবা ঘটে যদিও, সেইয়া সিহঁত যোৱাৰ পিছত হে ঘটিব, তাৰ বাবে সিহঁতে বিবেকৰ দংশন অনুভৱ নকৰিব। সিহঁতৰ মাজৰ কিছু দায়িত্ববোধ সম্পন্ন আৰু দূৰদৰ্শী অসীমো সেই সম্পৰ্কে সজাগ আছিল, কিন্তু সিও চকিদাৰজনৰ পত্নীৰ অসুখনো কিমান বেছি তাৰ খবৰ লোৱাৰ কথা চিন্তা নকৰিলে। অপৰ্ণাই তাক, সি তাইৰ প্ৰতি যে আকৰ্ষিত হৈছে তাৰ ইঙ্গিত দি থকা কালছোৱাত, তাৰ (চকিদাৰটোৰ) বিষয়ে সোধাত, সি তাত কিবা এটা গণ্ডগোল আছে আৰু সেয়ে তাৰ অনুসন্ধান কৰিবলৈ এৰিছে বুলি স্বীকাৰ কৰিলে। সঞ্জয়েও অতি দায়িত্বহীনভাৱে কাম কৰিছে; সি যেতিয়া গাভৰু বিধৱাজনীয়ে যে যৌন ক্ষুধাৰ তাড়নাত তাৰ ফালে আগবাঢ়ি আহিছে সেইটো বুজিলে, তাইক তাৰ পৰা বিৰত থাকিবলৈ কোনো সাৱধান বাণী নুশুনালে, কিন্তু তাই যেতিয়া সি দিয়া উৎসাহৰ বাবেই তাৰ নিচেই ওচৰ চাপিল, সি একো কৰিব নোৱাৰিলে। খেলুৱৈজনে নভবা নিচিন্তাকৈ তাৰ চিকাৰৰ পিচ লৈ শেষত তাইক বশ কৰিব পাৰিলে আৰু তাৰ বাবে শাস্তি পালে। অৰণ্যখনে সিহঁতৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃত ৰূপবোৰ বাহিৰ কৰি আনিলে, আৰু সিহঁতক সিহঁতে নজনা, বা জানিও আগতে সন্মুখীন নোহোৱা, নিজৰ সেই চাৰিত্ৰিক ৰূপবোৰৰ সৈতে মুখা-মুখী কৰালে। সিহঁতৰ নিজৰ মাজৰ পাৰস্পৰিক জ্ঞান আৰু আত্মোপলব্ধি ক্ৰমে গাঢ় হৈ আহিল, আৰু সেই আকৰ্ষণ আৰু মোহভঙ্গতাৰ জালখন ছবিখনত সুন্দৰকৈ গঁথা হ'ল।

কিন্তু সেই দায়িত্বজ্ঞানৰ শিক্ষাটো *অৰণ্যৰ দিন ৰাত্ৰি* ৰ আকৰ্ষণীয়তাৰ এটা অতি ক্ষুদ্ৰ দিশ। সি সকলো ফালৰ পৰা *চাৰুলতা* ৰ লগত সাদৃশ্য বিহীন যদিও, তাৰ দৰে ইয়াতো আছে এটা নিখুঁত সাঙ্গীতিক গঠন আৰু ছন্দ, বিভিন্ন সুৰ, পৰিৱৰ্তনশীল পুনৰাবৃত্তি আৰু ঝঙ্কাৰ আৰু নিশ্চিত অগ্ৰগতি। ছবিখনৰ কলাত্মক ৰূপটোৱে জাঁ ৰেনোৱাৰ *ৰুল অব দি গে'মলৈ* মনত পেলায়। ভাৰতীয় মানুহে, বিশেষকৈ বঙালী বুদ্ধিজীৱীসকলে বিষয়বস্তুক ৰূপৰ পৰা পৃথক কৰি চাব পৰা বস্তু বুলি ভাবে আৰু কাচিৎ হে গাঁথনি আৰু খুটি নাটিৰ বৰ্ণনাক বিষয়বস্তুৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ বুলি গণ্য কৰে; বাৰ্গমেনৰ *দি চেভেন্থ চিল* হে তেওঁলোকৰ প্ৰিয়, যাদুকৰী আকৰ্ষণ-যুক্ত *স্মাইলচ্ অব্ এ চামাৰ নাইট* নহয়। কলিকতাত প্ৰথম মুক্তি পোৱাৰ পিছত, *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিক* এখন তুচ্ছ ছবি বুলি নাকচ কৰা হৈছিল। ৰায়তকৈ তেওঁৰ দৰ্শকসকল হে সাহিত্যৰ দ্বাৰা অতিশয় প্ৰভাৱিত হোৱাটো প্ৰমাণিত হৈছে। ইয়াৰ খণ্ড খণ্ডকৈ গঢ় দিয়া পদ্ধতি *চাৰুলতা* ৰ দৰেই নিখুঁত। ইয়াৰ ছন্দ অধিক বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ন; প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই কিছুমান উমৈহতীয়া গুণৰ অধিকাৰী হৈয়ো, নিজস্ব ৰূপ আৰু গতিৰ

ঢঙেৰে দলটোৰ অন্তৰ্নিহিত নৈমিত্তিক আৰু বেপৰোৱা স্বভাৱ আৰু আন্তৰিক বান্ধোনহীনতা সাজোৰে প্ৰতিপন্ন কৰে।

*চাৰুলতা*ৰ ঘৰটোৰ দৰে, হাবিখন *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* ৰ এটা চৰিত্ৰ। আচলতে, ৰায়ক সদায় কাহিনীৰ অংশগ্ৰহণকাৰী ৰূপে এটা নিৰ্জীৱ বস্তুৰ প্ৰয়োজন, কেতিয়াবা দুঃখজনক অবাস্তৱতা (Pathetic Fallacy) যোগান ধৰোঁতা ৰূপেও; *পথেৰ পাঁচালী* ৰ গাওঁখন, *অপৰাজিত*ৰ বাৰাণসী, *অপুৰ সংসাৰ*ৰ ৰেল লাইন আৰু হাবিখন, *জলসাঘৰ*ৰ প্ৰাসাদটো, *কাঞ্চনজংঘা* ৰ পৰ্বতটো, *নায়ক* ৰ ৰেলখন, ইত্যাদি। পিছলৈ, কলিকতাৰ পটভূমিত, *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ৰ দৰে ছবি কৰিবলৈ গৈ তেওঁ কিছুমান সমস্যাত পৰিছিল। এই বিষয়ে পিছত আলোচনা কৰা যাব।

*অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি*ত আৰু সম্ভৱ তাৰ পিছৰ ভালেকেইখন ছবিৰ ক্ষেত্ৰত, বিষয়-বস্তুৰ লগত ৰায়ৰ সম্পৰ্কৰ গভীৰ চাৰিত্ৰিক পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল। *চাৰুলতা*ৰ বিধিৱৎ সৌন্দৰ্যৰ অন্তৰালত আছিল এটা গভীৰ চাৰিত্ৰিক উপলব্ধি। চাৰু আৰু, বিশেষকৈ, ভূপতিৰ চৰিত্ৰত পোৱা গৈছিল এটা আবেগিক আত্মপৰিচয়ৰ সন্ধান। চৰিত্ৰবোৰ, বিশেষকৈ চাৰুৰ চৰিত্ৰটো, সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্স্থলৰ পৰা অৱলোকন কৰা হৈছিল। *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি*ত মূল চৰিত্ৰবোৰৰ বিশ্লেষণ সমানে খৰচি মৰা বিধৰ যদিও, তুলনামূলকভাৱে নিষ্প্ৰাণ। সেইবোৰ *নায়ক*ৰ মুখ্য চৰিত্ৰটোৰ দৰে ৰবীন্দ্ৰনাথ- বিভূতিভূষণ- তাৰাশঙ্কৰ জাতীয় নমুনা-চৰিত্ৰ নহয়, আৰু *চাৰুলতা* ৰ পিছত সেই ছবিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত, ৰায়ৰ উদ্দেশ্য, — চৰিত্ৰসমূহৰ লগত আবেগিক আত্মীয়তাবোধ প্ৰকাশৰ পৰিৱৰ্তে, সেইবোৰৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰি সেইবোৰৰ লগত তেওঁৰ সম্পৰ্ক স্থাপন বা আৱিষ্কাৰ কৰা। এয়া হ'ল, উত্তৰ-স্বাধীনতা কালৰ পুৰুষৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপনৰ এটা নম্ৰ প্ৰয়াস, যিটো পুৰুষে তেওঁৰ সৈতে ভাৰতীয় নৱজাগৰণে সৃষ্টি কৰা সম্পূৰ্ণ মূল্যবোধৰ, সম্ভৱ তাৰ কোমলতম ব্যঞ্জনাৰো, অংশীদাৰ হ'ব নোখোজে। এই নতুন পুৰুষটোৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰা উপাদানবোৰ নতুন, আৰু সেইবোৰৰ বাবে এক নতুন ধৰণৰ উপলব্ধিৰ প্ৰয়োজন। সম্ভৱ, সেইবাবেই তেওঁ সেইবোৰক সিহঁতৰ স্বাভাৱিক পৰিবেশৰ পৰা নিলগাই প্ৰায় গবেষণাগাৰসদৃশ এটা নতুন পৰিবেশত স্থাপন কৰি পৰীক্ষা কৰি চাব লগীয়া হৈছিল। সি যি কি নহওক, *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* ৰ নাৰী চৰিত্ৰবোৰ, তাৰ পুৰুষ চৰিত্ৰবোৰৰ তুলনাত, অধিক স্পষ্টভাৱে বাস্তৱ। অপৰ্ণা বাস্তৱ আৰু দায়িত্ব সম্পৰ্কে অধিক সজাগ; বিধৱা যুৱতীগৰাকীও, আবেগিক ভাৱে দুৰ্বল যদিও, এটা জান্তৱ নিশ্চয়তাবোধ সম্পন্না।

কল্পনা আশ্ৰয়ী *গোপী গাইন বাঘা বাইন* আৰু শিশুৰ কাহিনীবোৰৰ বাহিৰে, *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* কে ধৰি তাৰ পৰৱৰ্তী ছবিবোৰত সেই ধৰণৰ প্ৰয়াস আৰু বুজা-বুজি ক্ৰমবৰ্দ্ধমান। কিন্তু সকলো বুজা-বুজি প্ৰেম জনিত নহয়, আৰু ছবিখন কিছুদূৰ নিষ্প্ৰাণ। বুজা-বুজিৰ সন্ধান আৰু চিনাক্তকৰণে মানৱীয় প্ৰেমৰ স্বৰূপ উদ্‌ঘাটন নকৰে। যিদৰে ব্ৰাহ্ম ৰায়ে তেওঁৰ বুজা-বুজি আৱিষ্কাৰ কৰিছিল *অপৰাজিত* ত অপুৰ হিন্দু পুৰোহিতালিত আৰু *দেৱীত* কালীকিঙ্কৰৰ বিকাৰগ্ৰস্ত ধৰ্মবিশ্বাসৰ ক্ষেত্ৰত। □

সমকালীন বাস্তৱতাৰ লগত সংগ্ৰাম

ৰায়ে *প্ৰতিদ্বন্দ্বী* (১৯৭০) ত অধিক পোনপটীয়াভাৱে সমস্যাটোৰ সন্মুখীন হ'বলৈ চেষ্টা কৰিছে, এইবাৰো সমকালীন ঔপন্যাসিক সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ৰ এটা কাহিনীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি। ছবিখন আৰম্ভ হৈছে পৰিচয়-লিপিৰ পূৰ্বতে 'নিগেটিভ' ৰূপত প্ৰদৰ্শন কৰা, সিদ্ধাৰ্থৰ পিতৃৰ মৃত্যু আৰু তেওঁৰ মৃতদেহ কঢ়িয়াই নি দাহ কৰাৰ কিছুমান দৃশ্যাংশৰে। সিদ্ধাৰ্থই (ধৃতীমান চেটাৰ্জী), দাহ কৰি থকা মৃতদেহৰ কাষত থিয় হোৱাৰ লগে লগে দৃশ্যটোৱে 'পজিটিভ্' ৰূপ ল'লে, আৰু আবিৰ্ভাৱ হ'ল পৰিচয়-লিপিৰ ।নায়কে ইতিপূৰ্বে এটা চাকৰিৰ বাবে সন্মুখীন হোৱা এলানি অসাৰ্থক সাক্ষাৎকাৰৰ পিছত আন এটাত ভিয়েটনামৰ সৈনিকে প্ৰদৰ্শন কৰা সাহসিকতাৰ কথা কিছু আবেগেৰে উল্লেখ কৰে আৰু সম্ভৱ, তাৰ বাবে চাকৰিটো পোৱাৰ পৰা বঞ্চিত হ'ল। তেওঁৰ সুদৰ্শনা ভনীয়েকে (কৃষ্ণা বসু) এটা চাকৰি কৰে, যি কামত তাই অফিচ ছুটি হোৱাৰ পিছত কৰ্মকৰ্তাৰ লগত ইমান বেছি সময় কটায় যে, মানুহজনৰ পৰিবাৰে এদিন তাৰ ঘৰলৈ আহি সেই সম্পৰ্কে তেওঁৰ মনৰ কথা বেকত কৰে। সিদ্ধাৰ্থই তাৰ ভনীয়েক ঘৰলৈ ওভতাৰ পিছত, তাইৰ লগত সেই বিষয়ে তৰ্ক কৰে, কিন্তু মাকৰ আগত তাইৰ পক্ষ লয়; সি তাইৰ ওপৰৱালাজনৰ ঘৰলৈ তাক এশিকনি দিবলৈ যায়। তাৰ সেই কামে ওপৰৱালাজনৰ ওপৰত কোনো প্ৰভাৱ পেলাব নোৱাৰিলে। সিদ্ধাৰ্থক তাৰ এজন সাম্যবাদী বন্ধুৱে এটা ঔষধ বিক্ৰী কৰা কামত যোগদান কৰি পশ্চিমবঙ্গৰ এখন সৰু চহৰত বাস কৰিবলৈ ইঙ্গিত দিয়ে, কিন্তু কলিকতা এৰি যোৱাৰ কথা তাৰ ভাবিবলৈকো ভয় লাগে; সি সেই নেতাজনক এজন সকলো প্ৰকাৰে আমনিদায়ক ব্যক্তি বুলি গণ্য কৰে। তাৰ ভায়েক (ৰাজা ৰায়) এজন অল্পভাষী ৰাজনীতি প্ৰৱণ যুৱক আৰু মেধাৱী ছাত্ৰ, যি নক্সাল-পন্থী ৰাজনৈতিক দলত যোগদান কৰে। তাৰ এজন কলেজীয়া জীৱনৰ বন্ধুৱে (কল্যাণ চেটাৰ্জী) তাক এজনী নিজৰ দেহা বিক্ৰী কৰি উপৰুৱা অৰ্থ উপাৰ্জন কৰা নাৰ্চৰ ওচৰলৈ যাবলৈ প্ৰৰোচিত কৰে, কিন্তু সিদ্ধাৰ্থই তালৈ গৈ তাৰ পৰা ভীতিবিহ্বল আৰু অপ্ৰস্তুত হৈ পলায়ন কৰিলে। এদিন সাধাৰণ ভাৱে ঘূৰা-ঘূৰি কৰি ফুৰোতে, সি এজনী ছোৱালীৰ (জয়শ্ৰী ৰায়) সংস্পৰ্শলৈ আহিল, যি জনী ছোৱালীক সি আগতে সামান্যভাৱে জানিছিল; এটা সপ্তাহৰ ভিতৰত সি তাইৰ প্ৰণয় পাশত আবদ্ধ হ'ল, তাইও তাৰ সহঁাৰি দিলে। ছোৱালীজনীৰ মাকৰ মৃত্যু হৈছে; দেউতাকে তাইৰ মাহীয়েকক বিয়া কৰাব খুজিছে, যিটো কাম তাইৰ বাবে ঘৃণনীয়। ছবিখনৰ শেষৰ ফালে সিদ্ধাৰ্থই চাকৰিৰ বাবে আৰু এটা সাক্ষাৎকাৰ দিবলৈ যায়, য'ত তাক আন প্ৰায় এশজন প্ৰাৰ্থীৰ লগত, আপত্তি দৰ্শোৱা সত্ত্বেও, ঘন্টাৰ পিছত ঘন্টা

কাল অপেক্ষাৰত অৱস্থাত ৰখা হয়। সাক্ষাৎকাৰীসকলৰ মাজৰ এজন অসুস্থ হৈ পৰাত সিদ্ধাৰ্থই খণ্ডত অগ্নিশৰ্মা হৈ, সাক্ষাৎকাৰ লোৱা কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰি তাৰ টেবুলখন বগৰাই পেলাই, উচ্চকণ্ঠে তেওঁলোকে সাক্ষাৎকাৰীসকলৰ লগত কৰা অমানুষিক ব্যৱহাৰৰ প্ৰতিবাদ কৰিলে। সেই ঘটনাটোৰ পিছত এদিন এটা ভ্ৰাম্যমান ঔষধ বিক্ৰেতাৰ কামত যোগদান কৰি সিদ্ধাৰ্থই এখন সৰু চহৰৰ এখন হোটেলত উপনীত হ'ল, য'ত তাৰ কাষেদি পাৰ হৈ যোৱা এটা মৰাশ কঢ়িয়াই নিয়া শোভাযাত্ৰাৰ 'ৰাম নাম-সত্য হ্যেয়' ধ্বনিয়ে তাক সম্বৰ্দ্ধনা জনালে।

প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ যোগে ৰায়ৰ্ কৰ্মক্ষেত্ৰত কেইবাটাও নতুন বস্তুৱে ভূমুকি মাৰিলে। তাত ৰায়ে এনে কিছুমান কৌশল ব্যৱহাৰ কৰিলে, যিবোৰ তেওঁ আগতে এবাৰ মৃণাল সেনৰ লগত ৰাজহুৱা ভাৱে হোৱা তিক্ত তৰ্কৰ জৰিয়তে প্ৰৱঞ্চনাময় কৌশল বুলি বাতিল কৰিছিল। ছবিখন 'নিগেটিভ্' চিত্ৰৰে আৰম্ভ হৈছে, আৰু পুনৰ কেইবাটাও স্থানত তালৈ প্ৰত্যাগমন কৰিছে, বিশেষকৈ নাৰ্চ-বাৰঙ্গানাজনীয়ে বক্ষবন্ধনী উন্মোচন কৰাৰ সময়ত। তাত কেইবাটাও দ্ৰুত গতিত সম্পাদিত সিদ্ধাৰ্থৰ চিকিৎসা-বিজ্ঞানৰ শিক্ষা গ্ৰহণৰ কালছোৱালৈ কৰা 'ফ্লেছবেক' আছে, যেনে, আলিবাটেদি পাৰ হৈ যোৱা এজনী সুগঢ়ী যুৱতীৰ দৃশ্যৰ লগত 'কাট্' কৰা হৈছে মেডিকেল কলেজত এজন শিক্ষকে ছাত্ৰক শিক্ষাদানৰ কামত ব্যৱহাৰ কৰি থকা নাৰীৰ স্তনৰ এখন চিত্ৰলৈ । তাত মনোকামনা পূৰণ কৰা কল্পনাৰ কেইবাটাও ছুটি দৃশ্য আছে, যেনে, সিদ্ধাৰ্থই কল্পনাত তাৰ ভনীয়েকৰ ওপৰৱালাজনক প্ৰহাৰ কৰা দৃশ্য। ৰায়ে, সম্ভৱ, ইয়াকে প্ৰমাণ কৰিব খুজিছে যে, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে প্ৰৱঞ্চনাময় কৌশলবোৰো আন যি কোনোৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা যায়, সম্ভৱ তাতকৈ অধিক সুন্দৰ ভাৱে।

তাতোকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হ'ল, ছবিখনত পৰিলক্ষিত, ৰায়ে নীতিগত ভাৱে ব্যৱহাৰ কৰি অহা, মানুহৰ সমস্যাৰ লগত পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰে যোগেদি অংশ গ্ৰহণ কৰা পৰিবেশৰ অভাৱ, যেনে, অপু-ত্ৰয়ীৰ গাঁও আৰু বাৰাণসী, *চাৰুলতাৰ* ঘৰটো, *কাঞ্চনজংঘাৰ* পাহাৰটো, *নায়কৰ* ৰেলগাড়ীখন, ইত্যাদি। তাত এখন জীৱন্ত চহৰৰ পটভূমি সৃষ্টি কৰাৰ এটা আগ্ৰহ-হীন প্ৰচেষ্টা আছে, যিটো সম্পূৰ্ণৰূপে সফল নহ'ল (যি সাফল্য তেওঁ লাভ কৰিবলগীয়া আছিল তাৰ কিছুকালৰ পিছৰ *জন-অৰণ্যত*)। তাৰ ফল স্বৰূপে, *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ* তুলনাত এটা অনিৰ্দিষ্ট পৰিবেশত অনিশ্চিত ভাৱে এনি তেনি সোঁত সলাইছে। নাৰ্চ-বাৰাঙ্গনাজনীৰ বাসস্থানত উপস্থিত হোৱা দৃশ্যটোৰ জৰিয়তে চহৰখনৰ অপ্ৰীতিকৰ দিশটো উদ্‌ঘাটন কৰাৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টাটো সাফল্যমণ্ডিত হৈছে, সিদ্ধাৰ্থক সহানুভূতিশীলতাৰে এটা দ্বিধাগ্ৰস্ত, দুৰ্বল চৰিত্ৰৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে, য'ত অপুৰ মহত্ত্ব আৰু *জন-অৰণ্যৰ* সোমনাথৰ দৃঢ়তা, তাৰ এটাও পাবলৈ নাই। তাৰ তুলনাত ভনীয়েকজনীৰ চৰিত্ৰটো অধিক সুন্দৰৰূপে কল্পিত হৈছে, সেইদৰে চিকিৎসা বিদ্যাৰ ছাত্ৰজনৰ চৰিত্ৰটোও; আনহাতে, হিপ্পীবোৰৰ উপস্থাপন জোৰকৈ জাপি দিয়া বিধৰ, পৰিকল্পিত আৰু কৃত্ৰিম। ছবিখনৰ ছন্দোময় গতি ৰায়ৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিবোৰৰ দৰে ইয়াতো শক্তিশালীৰূপে বিদ্যমান।

তথাপি, *সিদ্ধাৰ্থ* অৰ্থপূৰ্ণ এইবাবেই যে, ই অপুৰ ঐতিহ্যৰ ভিন্ন অৱস্থাপ্ৰাপ্তি প্ৰদৰ্শন কৰায়, যিটো ঐতিহ্যৰ অৱশিষ্ট নৈতিক সততা আৰু চিন্তাযুক্ত প্ৰকৃতি পৰিলক্ষিত হৈছে, তাৰ পৰৱৰ্তী কালৰ পটভূমিত ৰচিত, পিছৰ সংস্কৰণটোত। ই ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু, শান্তি আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ দ্বীপ, শান্তিনিকেতনৰ পটভূমিত কল্পিত সত্য আৰু বিশ্বজনীনতাৰ স্বপ্ন-ৰাজ্যৰ উত্তৰ-স্বাধীনতা যুগৰ অধিক সাম্প্ৰতিক কালত মিথ্যা বুলি প্ৰমাণিত হোৱা ধাৰণাৰে গঢ় লোৱা, বঙ্গীয় মধ্যবিত্ত সমাজৰ অতি সত্য ৰূপান্তৰ। ৰায়ে নিজেই, সিদ্ধাৰ্থই ভায়েক আৰু ভনীয়েকৰ সৈতে কটোৱা শৈশৱ কালৰ জীৱনলৈ ঘনাই ঘনাই কৰা 'ফ্লেছবেক' বোৰৰ যোগেদি সেই হেৰাই যোৱা সামূহিক জীৱনৰ কথা সৰলতাৰে আৰু কিছু যুক্তিহীন ভাৱে এটা বিশেষ চৰাইৰ মাতৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰি এটা বিগত যুগৰ এই অৱশিষ্ট বোৰৰ কথা উনুকিয়াইছে। কিন্তু আধুনিক কালৰ অপু আৰু দুৰ্গাৰ 'ফ্লেছবেক্' বোৰে মৰমৰ বাৰ্তা বহন নকৰে। আৰু সেইবোৰ ছবিত বাকী অংশৰ লগত ঐক্যবদ্ধ হ'ব নোৱাৰা ধৰণে অতি আকস্মিক ধৰণৰ।

শেষৰ সাক্ষাৎকাৰটোত ৰায়ে তেওঁৰ, কোনো এটা ঘটনা আৰু মানসিক অৱস্থা সংগঠিত কৰিব পৰা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিছে। ধীৰে ধীৰে গঢ়ি উঠা ধৈৰ্য্যহীনতা আৰু শেষত বিস্ফোৰিত হোৱা ক্ৰোধৰ ঘটনাটোৰ ৰূপদান নিখুঁতভাৱে আয়ত্ত কৰা হৈছে; সাক্ষাৎকাৰটোৰ বাবে আপেক্ষাৰত জঁকাবোৰৰ দৃশ্য অবিস্মৰণীয়। সেইদৰে সিদ্ধাৰ্থ আৰু তাৰ বান্ধৱীৰ সম্পৰ্কটোৰ বিশ্বাসযোগ্য নিকটবৰ্তিতা সাৱধানতাৰে গঢ় দিয়া হৈছে। ছোৱালীজনীৰ সৰলতা আৰু সতেজ আকৰ্ষণীয়তাই তাইৰ শোকাচ্ছন্ন পৱিত্ৰতাৰ ইঙ্গিত দিয়ে। তাৰ বিপৰীতে, ভনীয়েকৰ ওপৰৱালাজনৰ সন্মুখীন হোৱা দৃশ্যটো সু-পৰিকল্পিত নহয়। *অপুৰ-সংসাৰত* গৃহ-মালিকজনে অপুক লগ ধৰা দৃশ্যটো মনত পেলালেই *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* দৃশ্যটোৰ আচৰিত ধৰণৰ অস্পষ্টতা উপলব্ধি কৰিব পৰা যায়।

প্ৰতিদ্বন্দ্বী তাৰ পূৰ্বৰ আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ ছবিবোৰৰ তুলনাত অধিক অসংলগ্ন গুণসম্পন্ন। যদিও তাত এটা পৰিণতি সংযোগ কৰা হৈছে, সেইটোৰেই তাৰ পিছৰ *জন-অৰণ্যত* ঘটাৰ দৰে, তাৰ আগত আৰু পিছত যিবোৰ ঘটিছে; সেইবোৰ তাৰ একমাত্ৰ কাৰণ হ'ব নোৱাৰে। আমি ঘৰৰ বিজুলী শক্তিৰ ফিউজ তাঁৰদাল জ্বলি যোৱাত সিদ্ধাৰ্থক ঘৰলৈ মাতি নিয়া ছোৱালীজনীৰ সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধি কৰিবলৈ অৱকাশ পাওঁ; তেওঁলোক মিলিত হোৱাৰ ধীৰ-স্থিৰ পদ্ধতিটোৰেই এখন পুৰণি জগতৰ বস্তু। কেমেৰাই বিলম্বিত গতিত ঘৰৰ বাৰান্দাটোৰ এটা মূৰৰ পৰা আনটো মূৰলৈ মুখ ঘূৰাই, খোজকাঢ়ি গৈ থকা ছোৱালীজনীলৈ আকৌ ঘূৰি আহে, যি সময়ত আকাশ মুখৰিত হয় এজন ৰাজনৈতিক বক্তাই তলত মাইক্ৰোফ'নৰ যোগেদি দিয়া বক্তৃতাৰ ধ্বনিৰে। সিদ্ধাৰ্থ আৰু ছোৱালীজনীয়ে স্কাইস্ক্ৰে'পাৰটোৰ পৰা নামি অহা দৃশ্যটোত সুৰুযৰ হেলনীয়া পোহৰে এটা বেজেৰুৱা ৰহন সানিছে, যিটোৰ কোনো 'নাটকীয়' অৰ্থ নাই। ল'ৰা-ছোৱালী হালে যেন চিন্তা কৰিছে, তেওঁলোক বাস কৰিছে এখন সুকীয়া জগতত, যিখন তাৰ তলত থকা জনতাৰে মুখৰিত

জগতখনৰ পৰা বহুত নিলগত। *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* এই দিশবোৰত ৰায়ৰ পুৰণি কালৰ ছবিৰ সুৰ প্ৰতিধ্বনিত হোৱা যেন অনুমান হয়, যদিও আমাৰ চকুত নপৰা ল'ৰালি কালৰ সুখী জীৱনৰ প্ৰতীক স্বৰূপে চৰাইৰ মাতটোলৈ কৰা স্মৃতিৰোমন্থক, অথচ আকস্মিক, ফ্লেছবেকটো এক প্ৰকাৰৰ চিত্ৰ-নাট্যৰ নাটকীয় ভাৱসাম্য ৰক্ষাৰ্থে ব্যৱহৃত, গতানুগতিক কৌশল যেন অনুমিত হয়।

প্ৰতিদ্বন্দ্বীয়ে কাৰ্যতঃ মৃণাল সেনৰ *ইন্টাৰভিউৰ*লগে লগেই মুক্তি পাইছিল। দুয়োখন ছবিৰ বিষয়বস্তু আছিল মধ্যবিত্ত শিক্ষিত বঙালীৰ নিবনুৱা সমস্যা। ছবি দুখনৰ প্ৰশংসকসকলৰ পক্ষপাতিতাই চূড়ান্তৰূপ লৈছিল যাইকৈ ৰাজনৈতিক মতবাদে সৃষ্টি কৰা বিভাজনৰ ভিত্তিত; প্ৰগতিবাদী সকলে মৃণাল সেনক সমৰ্থন কৰিছিল; তেওঁলোকে ৰায়ৰ নায়কক দুৰ্বল আৰু পলায়নবাদী বুলি সমালোচনা কৰিছিল; সেনৰ ছবিখন এটা যুৱ-সুলভ সতেজতা আৰু শক্তিৰ অধিকাৰী, আৰু সম্ভৱ তাৰ নায়কৰ লগত অধিক মিলযুক্ত; কিন্তু এতিয়া অতীতলৈ ঘূৰি চালে, এইটো বুজা যাব যে, তাত কিছুমান স্পষ্ট ক্ৰটি-বিচ্যুতি আৰু প্ৰৱঞ্চনাময় কৌশল থকা সত্ত্বেও, ৰায়ৰ ছবিখন এখন গহীন ধৰণৰ কলা-কৰ্ম ৰূপে উত্তীৰ্ণ হৈছে। তাত শক্তিশালীৰূপে ৰায়দান কৰা শেষৰ সাক্ষাৎকাৰটোৱে তাৰ বাস্তৱতাক শক্তিশালী কৰি তুলিছে, আৰু তাৰ নায়কৰ দোধোৰ-মোধোৰ মানসিক অৱস্থাটো সামাজিক বিৱৰ্তনৰ কালছোৱাত মধ্যবিত্ত শিক্ষিত সমাজৰ স্পৰ্শকাতৰ অংশটোৰ ক্ষেত্ৰত কিছুদূৰ স্বভাৱিক যেন লাগে। তাৰ পৰাজয়টো মৃণাল সেনৰ নায়কৰ বিৰোধাত্মক মনোভঙ্গিৰ তুলনাত অধিক বাস্তৱ আৰু অৰ্থপূৰ্ণ যেন অনুমান হয়। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত দুয়োজন নায়কেই দুৰ্বল বুলি প্ৰমাণিত হৈছে; এজন পলায়নৰ ক্ষেত্ৰত আৰু আনজন অৰ্থহীন বিৰোধিতাৰ ক্ষেত্ৰত। সেনৰ নায়কে এটা দৰ্জীৰ দোকানত মানুহৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি ৰখা কোঠাৰ কাঁচৰ খিৰিকিলৈ এটা শিলগুটি দলিয়ায়; ৰায়ৰ সিদ্ধাৰ্থই সাক্ষাৎকাৰকসকলৰ সন্মুখৰ মেজখন ওলোটাই বগৰাই দিয়ে, যিটো সম্ভৱ এটা অধিক সাহসিকতাপূৰ্ণ কাম, কিন্তু তাৰ পৰিণাম সমানে নিষ্ফল। সেনে তেওঁৰ মনোভঙ্গি অধিক শক্তিশালীৰূপে প্ৰকাশ কৰিছে, ৰায়ে ৰচনা কৰিছে সংশ্লিষ্ট কালছোৱাৰ ইতিহাস।

তাৰ পিছৰ বছৰটোত, ৰায়ে এটা অধিক বিশ্লেষণাত্মক, সুভাৱসাম্যযুক্ত আৰু স্পষ্টভাৱে সংযোজিত কাহিনীৰ যোগে তেওঁৰ মনোযোগ স্থানান্তৰিত কৰিলে কৰ্মচাৰীৰ পৰা কৰ্মকৰ্ত্তালৈ। *কাঞ্চনজংঘাৰ* ধুঁৱলি-কুঁৱলি দৃশ্য আৰু *পৰশ-পাথৰৰ* বহুৱালিপূৰ্ণ কক্‌টেইল্ পাৰ্টিটো বাদ দি, তেওঁৰ আঢ্যৱন্ত সমাজ সম্পৰ্কীয় সৃষ্টি-কৰ্মৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হ'ল *সীমাবদ্ধ* (১৯৭১)। এইটো এটা, এজন সুশিক্ষিত, অমায়িক, উচ্চাকাঙ্খী ডেকা কাৰ্যবাহী বিষয়া শ্যামলেন্দু (বৰুণ চন্দ) ৰ কাহিনী, যি কোম্পানীটোৰ এজন ডাইৰেক্টৰৰ আসনৰ পদৰ বিনিময়ত নিজৰ নৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক প্ৰমূল্য বিসৰ্জন দিবলৈ প্ৰস্তুত। তেওঁৰ কোম্পানিয়ে ইৰাকৰ পৰা চিলিংফেনৰ যোগানৰ বাবে এটা মূল্যবান ফৰমাইচ পাইছে। কিন্তু, সেইবোৰৰ নিৰ্মাণ

দোষযুক্ত হোৱা আৰু সেই দোষ সংশোধন কৰি চুক্তি অনুযায়ী নিৰ্দ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰত বস্তু যোগান ধৰা সম্ভৱপৰ নোহোৱাৰ বাবে বহুত টকাৰ ক্ষতিপূৰণ দিবলগীয়া হৈছে। সেই সমস্যাটোৰ হেঁচাৰ লগতে শ্যামলেন্দু আন এটা সমস্যাৰ হেঁচাত পৰিছে, যিটো সমস্যা সৃষ্টি কৰিছে তেওঁৰ সুন্দৰী খুলশালী তুতুলৰ (শৰ্ম্মিলা ঠাকুৰ) আগমনে। তেওঁ তাইক অনতিপলমে নিজৰ সুদৰ্শনা পত্নী দোলন (প্ৰতিমা চৌধুৰী) তকৈ অধিক পছন্দ কৰিবলৈ ল'লে। তুতুলে তেওঁক সদায় প্ৰশংসা কৰি আহিছিল আৰু এতিয়া তাই তেওঁৰ প্ৰতি অধিক আকৰ্ষিত হৈ পৰিছে। তাই শ্যামলেন্দুৰ পূৰ্বৰ নিম্ন অৱস্থাপন্ন সমাজৰ অন্তৰ্ভুক্ত, আৰু তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ দ্বাৰা আকৰ্ষিত হৈছে যদিও, তেওঁৰ উচ্চাকাঙ্খা আৰু তাৰ লগত সম্পৰ্কিত সৰ্বোচ্চ শ্ৰেণীৰ লোকৰ ধৰণ-কৰণৰ দ্বাৰা প্ৰতিহত। শ্যামলেন্দুৰ ব'ৰ্ডৰ সদস্যৰূপে পদোন্নতি হ'ল, আৰু তাৰ বাবে তেওঁ সহায় ল'বলগীয়া হৈছিল তেওঁৰ কৰ্মী-প্ৰশাসন বিষয়াজন আৰু তেওঁ নিয়োগ কৰা তেনে কামত উচটনি যোগোৱা কিছুমান মানুহৰ, যিবোৰে কাৰখানাটোত কৰ্মচাৰীবৃন্দ আৰু মালিকৰ মাজত এটা সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি কৰিলে। সেই সংঘৰ্ষৰ অজুহাতত শ্যামলেন্দুৱে ঘোষণা কৰিলে কৰ্ম-বিৰতি (lock out), যাতে তাৰ গয়না লৈ কোম্পানিয়ে চুক্তি ভঙ্গ কৰাৰ বাবে লোকচান ভৰাৰ পৰা ৰেহাই পায়। কিছু সময়ৰ বাবে তাৰ লগত দ্ৰুত গতিত ক্লাবৰ পৰা ৰেচ ক'ৰ্চ আৰু তাৰ পৰা কক্‌টেইল্ পাৰ্টিলৈ অহা-যোৱা কৰাৰ পিছত, তুতুলে, শ্যামলেন্দুৰ মন যে বিৰামহীন প্ৰতিযোগিতাত গভীৰ ভাৱে লিপ্ত হৈছে, তাক লক্ষ কৰি সেই স্থান পৰিত্যাগ কৰিলে।

ছবিখন, *প্ৰতিদ্বন্দ্বী* য'ত আৰম্ভ আৰু শেষ হৈছিল, তাতেই আৰম্ভ হৈছে, অৰ্থাৎ নিষ্কৰ্মা যুৱকৰ সৈতে। সিহঁতি ৰাজ-আলিয়েদি, সিহঁতৰ আগেদি পাৰ হৈ যোৱা মটৰগাড়ীবোৰৰ মাজেদি খৰখেদা কৰি যোৱা দৃশ্যবোৰৰ মাজত, শ্যামলেন্দুৰ কণ্ঠৰ আত্ম-পৰিচয়মূলক ঘোষণাই, তেওঁ যে সেই বোৰৰ মাজৰ এজন নোহোৱাৰ বাবে সুখী তাক জনায়। এটা জীৱনীমূলক পৰিচয়কৰণে, কেনেকৈ এটা বৰ্ষামুখৰ দিনত সম্পূৰ্ণৰূপে তিতিবুৰি থকা অৱস্থাত এজন ডাক-বিভাগৰ পিয়নে তাক, আন আন বস্তুৰ লগতে এটা ফেন নিৰ্মাণ কৰা কোম্পানি 'হিন্দুস্থান পিটাৰ্চ'ৰ কাৰ্যবাহী বিষয়াৰ কামত নিযুক্তি-পত্ৰ প্ৰদান কৰিছিল তাক দেখুৱায়। সি অতি সোনকালে বিয়া কৰালে, আৰু এটা বহু মহলীয়া ঘৰত বাস কৰি, গ'ল্ফ্ খেতি চাহাবী ধৰণ কৰণ আয়ত্ত কৰিবলৈ ল'লে। ৰায়ে তাৰ কোম্পানিটোত লাভ কৰা পদমৰ্য্যাদা তথ্যমূলক নিৰ্ভুলতাৰে বৰ্ণনা কৰিছে। তাৰ বাবে আন বস্তুৰ লগত ব্যৱহাৰ কৰিছে খণ্ডিত পৰ্দা (split screen) পদ্ধতি, প্ৰশাসনিক গাঁথনিৰ মানচিত্ৰ (organisation chart) আৰু তাৰ ওপৰৱালা আৰু তাৰ নিজৰ চিত্ৰৰ অন্তৰ্ভুক্তি। যি পৰিধিৰ মাজত তাক অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে, সেই পৰিধি ক্ৰমে পৰিব্যাপ্ত হয়, আৰু আমি তাক এজন ড্ৰাইভাৰে চলোৱা মটৰগাড়ীত উঠি গৈ থকা অৱস্থাত দেখো; টেলিফোন বাজি উঠা শব্দ আৰু গাড়ীৰ হৰ্ণৰ শব্দৰ সৈতে আমি ছপা কৰা আখৰৰ পৰিচয়লিপি পঢ়িবলৈ পাওঁ যিটোৰ লগত সংযুক্ত এটা কৰ্কশ বাঁহীৰ সুৰে তাত সঙ্গীতৰ পৰশ প্ৰদান কৰে।

স্পষ্ট ৰেখা-চিত্ৰধৰ্মী দৃশ্যই পৰিবেশ চিহ্নিত কৰে। এজন, ব'ৰ্ডৰ মিটিঙত বাৰ্দ্ধক্যজনিত কাৰণ বশতঃ সকলো সময়তে শুই থকা ডিৰেক্টৰে, তেওঁ এসময়ত ফিল্ড মাৰ্ছেল অচিন্‌লেকৰ ভ্ৰমণ বানচৰ বিল অগ্ৰাহ্য কৰা আৰু পিছত উচ্চতৰ মহলৰ হস্তক্ষেপক্ৰমে অনুমোদন কৰাৰ বীৰত্বৰ কথা খুটিনাটিসহ বৰ্ণনা কৰে। তৎসত্বেও, ইংৰাজসকল ইমান সভ্য যে, অচিন্‌লেকে কেতিয়াও তাৰ বাবে তেওঁৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰা নাছিল। শ্যামলেন্দুৱে তেওঁ কামত নিয়োগ কৰা এজন ডেকা কৰ্মচাৰীৰ যোগে বনুৱাবোৰৰ মনোভাৱৰ খবৰ লৈ থাকে। আমি দ্ৰুত গতিৰে কলিকতাৰ উচ্চবিত্ত সমাজৰ জীৱনৰ বিস্তৃত দৃশ্যাৱলীৰ মাজেৰে ভ্ৰমণ কৰি শ্যামলেন্দুৱে তাৰ বিজ্ঞাপন সংক্ৰান্ত কামত নিয়োজিত অনুষ্ঠানৰ মানুহৰ লগত একেলগে এখন বিজ্ঞাপন-চলচ্চিত্ৰ (advertising film) চোৱা আৰু সেই সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাদেখিবলৈ পাওঁ, সি তাৰ অফিচত তাৰ খুলশালীৰ লগত নিজৰ সমস্যাসমূহৰ কথা পাতে, কিন্তু তাৰ পত্নীক সেই সম্পৰ্কে একো নকয়। তাৰ ঘৰত এটা ককটেইল পাৰ্টি চলি থকা সময়ত তাৰ মাক-দেউতাক আগতে খবৰ নিদিয়াকৈ আহি উপস্থিত হয়; তেওঁলোকক সি তাৰ মাজেদি কাৰো লগত পৰিচিত নকৰাই এটা শোৱনি কোঠালৈ লৈ যায়, য'ত স্বামী-স্ত্ৰী হালে পাল পাতি পাৰ্টিটো এৰি তেওঁলোকৰ লগত কথা পাতে। যেতিয়া সংঘৰ্ষৰ বাবে উচটনি দিয়া নিয়োজিত মানুহবোৰে এটা বোমা নিক্ষেপ কৰাৰ ফলত এজন পহৰাদাৰ আহত হয়, তেতিয়া সি তৎক্ষণাৎ তাক হস্পিটেলত দেখা কৰে; বেন্দেজৰ তাপলিযুক্ত পহৰাদাৰজনে তাক চেলাম দিবলৈ উঠিব খোজে। নম্ৰ মিচিকীয়া হাঁহিবোৰৰ অন্তৰালত থকা আগ্ৰহহীনতা, ভণ্ড অমায়িকতা আৰু যান্ত্ৰিকতাৰ ৰূপটো নিখুঁতভাৱে ফুটাই তোলা হৈছে। শ্যামলেন্দুৱে লগৰ বঙালীসকলৰ লগত কথা পাতোতে শুদ্ধ বঙলা কয়, আনৰ লগত কথা পাতোতে উচ্চাৰণৰ কৃত্ৰিমতা পৰিহাৰ কৰি পৰিষ্কাৰ ইংৰাজীত কথা কয়। তাত তাৰ কৃত্ৰিম সৰলতা বুলিবলৈ একো নাই, যিটো পৰিবেশত সি কাম কৰে তাতো নাই। তাত সিহঁতে যি কৰে তাক প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে জানি বুজি কৰে। সেইটো ইমান বেছি সত্য যে, তুতুলৰ আদৰ্শবাদী সৰলতাৰে কৰা তাৰ ছাত্ৰ-জীৱনৰ স্মৃতিবৰ্ণন শ্যামলেন্দুৱে উপভোগ কৰে, আৰু সি তাৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়। তুতুলে তাৰ বছৰেকীয়া দৰমহা ৰবীন্দ্ৰনাথে পোৱা ন'বেল পুৰস্কাৰৰ টকাৰ সমান বুলি কোৱা কথাষাৰে তাক আমোদ দিয়ে।

গাঁথনি আৰু খুটি-নাটি সংক্ৰান্ত ত্ৰুটিহীনতাৰ বিপৰীতে, ৰায়ৰ চহকী মানুহ আৰু নকল পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা ইমান বেছি যে, তেওঁ আনকি তুতুলৰ সৰলতা আৰু তাইৰ ভিনীহিয়েকৰ লগত হোৱা ক্ষীণ নাটকীয় সম্পৰ্কটো সামান্যতম সহানুভূতিৰে ৰূপদান কৰাৰ মানসিকতা অৰ্জন কৰিব পৰা নাই। শৰ্মিলা ঠাকুৰে *(অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ ক্ষেত্ৰতো)* আত্মসচেতন, মৃদুতাৰে তৰা অভিনয় বৰুণ হালদাৰৰ নিয়ন্ত্ৰিত প্ৰাণহীনতাৰ লগত অতিশয় ঐক্যবদ্ধ। একমাত্ৰ কৰ্মী-প্ৰশাসন বিষয়াজনে (অজয় বেনাৰ্জী) হে চৰিত্ৰটোৰ অন্তৰালত থকা মানুহজনক প্ৰকাশ কৰিছে; বাকীবোৰ ৰায়ৰ *জিগ্‌শ্ব পাজ্‌লৰ*টুকুৰাবোৰৰ দৰে প্ৰাণহীন বস্তু, যিবোৰ শেষৰ ফালে কাহিনীৰ লগত সুন্দৰকৈ খাপ খাই পৰে। সেইদিন আৰু নাই

যেতিয়া অভিযোগী আৰু অভিযুক্ত উভয়েই কৰুণাৰ পাত্ৰ আছিল; ইয়াত দুয়োজনকে বিতৃষ্ণাৰে নহলেও কিছু পৰিমাণে বীতস্পৃহাৰে গণ্য কৰা হৈছে। তাত যদিও খল-নায়ক প্ৰচুৰ পৰিমাণে আছে, সিহঁত তেনে হোৱাৰ কাৰণবোৰো আছে।

ৰায়ৰ তাৰ পিছৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ কৰ্ম আছিল, শান্তিনিকেতনত একালত তেওঁক শিক্ষা প্ৰদান কৰা ৰঙীন চিত্ৰৰ শিল্পী বিনোদ বিহাৰী মুখোপাধ্যায় সম্পৰ্কীয় এখন তথ্য-চিত্ৰ, যিজনে অন্ধ হৈ পৰাৰ পিছতো চিত্ৰাঙ্কনৰ কাম কৰি আছিল। ভাৰতীয় তথ্য-চিত্ৰৰ বাবে নিৰ্দ্ধাৰিত কুৰি মিনিটীয়া দৈৰ্ঘ্যৰ *দি ইনাৰ আই* (১৯৭২) ছবিখন, ৰায়ে তেওঁৰ নিজস্ব খৰচি মৰা বিধৰ পৰিষ্কাৰ পদ্ধতিৰে শিল্পীজনৰ জীৱন সম্পৰ্কীয় উল্লেখযোগ্য তথ্যবোৰ উপযুক্ত ভাৱে সজাব পাৰিছে, য'ত তেওঁৰ অন্ধত্বক ভাৱপ্ৰৱণ কৰি তোলাৰ লেশমাত্ৰ চিন পাবলৈ নাই। তাৰ ফলস্বৰূপে যেতিয়া আমি শিল্পীজন অন্ধ হৈ পৰাৰ পিছৰ কালছোৱাত উপনীত হওঁ আৰু তেওঁৰ ঘৰটোৰ কেউফালে ঘূৰি ফুৰা, নিজৰ চাহ কৰা, আৰু দৃষ্টিশক্তি নোহোৱাকৈ নিজেই সকলো কাম কৰি যোৱা দেখিবলৈ পাওঁ, ছবিখনত সজাই তোলা তথ্যবোৰ অধিক মৰ্মস্পৰ্শী হৈ পৰে।

ৰায়ে বহুকাল ধৰি বিভূতি ভূষণ বন্দোপাধ্যায়ৰ ১৯৪৩ চনৰ মানুহে সৃষ্টি কৰা দুৰ্ভিক্ষটোক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা *অশনি সংকেত* নামৰ উপন্যাসৰ আধাৰত এখন ছবি নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা চিন্তা কৰি আহিছিল। যিমান দূৰ সম্ভৱ, সেই ধাৰণাটোৰ জন্ম দিছিল ১৯৬৭ চনত হোৱা কঠোৰ অনাবৃষ্টি জনিত আকালটোৱে, য'ত বহুত মানুহে প্ৰাণ হেৰুৱাইছিল। ১৯৪৩ চনত, খেতিৰ উৎপাদন আৰু খাদ্যবস্তুৰ যোগান অপৰ্য্যাপ্ত হোৱা সত্বেও লাখ লাখ মানুহৰ মৃত্যু হৈছিল ঃ এই ঘটনাৰ ৰহস্যজনক কাৰণটো খাদ্যৰ অভাৱত মৃত্যুবৰণ কৰা খুব কম সংখ্যক লোকে চিন্তা কৰি উলিয়াব পাৰিছিল। তেওঁলোকে উৎপাদন কৰা সকলো খাদ্য সামগ্ৰী বৃটিছ সৈনিকক খুৱাবৰ বাবে লৈ যোৱা হৈছিল আৰু সিহঁতৰ বাবে যি ৰৈ গৈছিল সি আছিল সামান্য। সিহঁতে সেইবোৰ কেনেকৈ আৰু ক'লৈ গ'ল তাক নেজানিছিল। সিহঁত জাকে জাকে আহি কলিকতা মহানগৰীত ঘৰে ঘৰে ভিক্ষা কৰি ঘূৰি ফুৰিছিল; সিহঁতে, যিবোৰ মানুহৰ সকলো আছিল সিহঁতৰ বিৰুদ্ধে কোনো হাত নদঙাকৈ মৰিছিল। সিহঁতে খাদ্যবস্তুৰ দোকানৰ সন্মুখত থিয় দিছিল, কিন্তু সেইবোৰ লুণ্ঠন কৰা নাছিল। সিহঁত কেৱল পৰুৱাৰ দৰে আলিবাটৰ ওপৰত পৰি মৰিছিল। এই সকলোবোৰ বস্তুক ঔপন্যাসিকজন বা ৰায় কোনেও তেওঁলোকৰ কৰ্মত স্থান দিয়া নাছিল। তেওঁলোকে যি মেঘৰ গাজনি শুনিবলৈ পাইছিল সি আহিছিল দূৰৈৰ পৰা। বিভূতি ভূষণে, যুগ যুগ ধৰি ক্ষুধাই-সৃষ্টি কৰা বিশ্বাসহীনতাৰ সন্মুখত জীৱন ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হৈ অহা পদ্ধতিটোৰ ৰূপ নিৰীক্ষণ কৰিছিল। আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত আমি দেখিবলৈ পাওঁ, এজন ব্ৰাহ্মণ পুৰোহিত (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী;য় যিটো চৰিত্ৰ অতি স্পৰ্শকাতৰ কৰি ৰূপদান কৰিছে), গতানুগতিকভাৱে নিজৰ বুদ্ধি আৰু আক্ৰোহৰ দ্বাৰা

পৰিচালিত হৈ, জীৱনৰ সকলো ভাল বস্তুৰ- প্ৰচুৰ পৰিমাণৰ সুপ্ৰস্তুত খাদ্য, যৌন সন্তুষ্টি দিব পৰা পত্নী-জুতিলৈ নিজৰ শিষ্যবোৰৰ পৰা মিঠা কথা কৈ সংগ্ৰহ কৰা বস্তুৰে সুখে-স্বচ্ছন্দে জীৱন যাপন কৰি আছে। হঠাৎ পৰিৱৰ্তন কিছুমান পূৰ্বলক্ষণৰ সূচনা হ'ল। খাদ্য বস্তুৰ অনাটনে দেখা দিলে, তিৰোতাবোৰে আগতে দলিয়াই পেলোৱা খাদ্যোপযোগী উদ্ভিদৰ শিপা খান্দিবলৈ ল'লে, এক কিল'গ্ৰাম চাউলৰ বাবে নিজৰ সতীত্ব বিসৰ্জন দিলে; পুৰোহিতজনৰ পত্নীক তেওঁ গম নোপোৱাকৈ ক'ৰবাৰ পৰা আহি গাঁৱৰ আশে-পাশে ঘূৰি ফুৰা অচিনাকি মানুহবোৰৰ মাজৰ কোনোবা এজনে ধৰ্ষণ কৰে। এই ঘটনাবোৰ লক্ষ্য কৰা হৈছে সেই গাঁৱলীয়া মানুহবোৰৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা, যি বোৰে প্ৰাচুৰ্য্যৰ মাজত খাদ্যবস্তুৰ অনাটনৰ সমস্যাটো কোনে বা কিহে সৃষ্টি কৰিছে সেই সম্পৰ্কে একো নেজানে। সিহঁতে চিঙ্গাপুৰত যে এখন যুদ্ধ লাগিছে তাক অস্পষ্টভাৱে জানিছে, কিন্তু সেই চহৰখননো ক'ত, আৰত তাত লাগি থকা যুদ্ধখনৰনো, সিহঁতে সন্মুখীন হোৱা খাদ্যবস্তুৰ বৰ্দ্ধিত দামৰ লগত কি সম্পৰ্ক আছে, সেইটো নেজানে। ছবিৰ দৰ্শক আৰু গাঁৱৰ মানুহবোৰ উভয়ৰে খাদ্যশস্যবোৰ লুকাই চুৰকৈ বাহিৰলৈ পঠোৱা মানুহবোৰৰ কাৰ্য-পদ্ধতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণা অস্পষ্ট। খাদ্যবস্তুৰ অনাটন আৰম্ভ হোৱাৰ পিছৰ কালছোৱাত অনুষ্ঠিত ব্ৰাহ্মণ ভোজনৰ অন্যতম অন্তিম অনুষ্ঠানত গঙ্গাচৰণে (পুৰোহিতজন) তেওঁৰ অনাহাৰে থকা পত্নীৰ কথা মনলৈ অহাত সুস্বাদু খাদ্যবোৰ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে। তাৰ পিছত আৰম্ভ হ'ল নৰক যন্ত্ৰণাৰ যুগ। চাউল লুকুৱাই জমা কৰি থোৱা ব্যৱসায়ীটোৱে সেইবোৰ গাঁৱৰ মানুহক বিক্ৰী নকৰে (কাৰণ দেখ-দেখকৈ সি সেইবোৰ যুদ্ধৰ কৰ্তৃপক্ষক অধিক দামত বিক্ৰী কৰিব পাৰিব, আৰু একেলগে বহুত বেচাটো তাৰ বাবে অধিক সুবিধাজনক)। তাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা সংঘৰ্ষৰ বাবে পুৰোহিতজনৰ গাত ঘা লাগে। তেওঁ স্তম্ভিত হৈ হঠাৎ উপলব্ধি কৰিলে যে, তেওঁ যে এজন ব্ৰাহ্মণ আৰু পুৰোহিত, সেই সত্যটোৰ এতিয়া মূল্য নাইকীয়া হ'ল; তেওঁৰ জীৱিকা অৰ্জনৰ উপায়, তেওঁৰ দৰে মানুহৰ প্ৰতি সকলো অৱস্থাত থকা শ্ৰদ্ধাৰ পুৰণিকলীয়া পৰম্পৰাৰ লগত কালৰ বতাহত বিলীন হ'ল। ব্ৰাহ্মণৰ ব্যক্তিত্ব এতিয়া আৰু অলংঘনীয় বস্তু নহয়।

দ্ৰুত গতিত বৃদ্ধি পোৱা দুৰ্ভিক্ষটোৰ প্ৰথম বলি হ'ল এজনী অস্পৃশ্যা; ঘটনাটোৰ সাধাৰণত্ব তাৰ কাষেদি পাৰ হৈ যোৱা মানুহৰ উদাসীনতাই প্ৰতিপন্ন কৰে। গঙ্গাচৰণৰ পত্নী অন্তঃসত্বা। সমস্যাটো অধিক জটিল হৈ পৰিল, যেতিয়া তেওঁৰ ঘৰলৈ আগমন হ'ল, কেইজনমান আশ্ৰিত লোকক লগত লৈ, তেওঁলোকে মাজে সময়ে খাদ্য বস্তুৰে সহায় কৰা, আন এজন ব্ৰাহ্মণৰ, যিজনৰ কপালত লিখা নাই স্বজাতীয় পুৰোহিত জনৰ দৰে, ভাল বান্ধনি, লিপা পোচা ঘৰ আৰু এজনী সুন্দৰী ভাৰ্য্যা। গঙ্গাচৰণে তাকো সাদৰে গ্ৰহণ কৰিলে। কিন্তু তাৰ পিছত, দিগন্তত দেখা গ'ল এদল মৃত্যুমুখী জনতাৰ আগমন। এই সত্য প্ৰকাশক দৃশ্যটোৰ ওপৰত আৰোপিত লিখিত বিৱৰণে আমাক জনায় যে, ১৯৪৩ চনৰ দুৰ্ভিক্ষটোত পঞ্চাছ লাখ মানুহৰ মৃত্যু হৈছিল।

চাৰুলতাৰ পিছৰ কালছোৱাত নিৰ্মিত এইখনেই ৰায়ৰ প্ৰথম অতীত যুগৰ কাহিনীৰ

ছবি। আৰু এইখনেই ৰায়ৰ গাঁৱলীয়া অঞ্চললৈ প্ৰত্যাবৰ্ত্তন কৰা সেই কালৰ ছবি, যিখন তাৰ নিশ্চিত সাফল্যৰে চিহ্নিত। এইটো আশ্চৰ্য্যজনক এইবাবেই যে, ইয়াৰ কোনো এক গভীৰ অঞ্চলত, *তিন-কন্যাৰ* দুটা কাহিনীৰ বাহিৰে, ১৯৫৫ ৰ পৰা ১৯৭৩ চনৰ কালছোৱাত গাঁৱলীয়া পটভূমিত নিৰ্মিত *পথেৰ-পাঁচালীত* কৈ ভিন্ন প্ৰকাৰৰ হোৱাৰ এটা নিশ্চিত প্ৰয়োজন নিহিত আছিল। এই সন্দৰ্ভত, *প'ষ্ট মাষ্টাৰক* এটা অতি সুন্দৰ কিন্তু নিচেই ছুটি অনুশীলন বুলি ক'ব পৰা যায়, য'ত গাঁওখন কেতিয়াও প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাই, আৰু গাঁৱৰ বাসিন্দাবোৰে মাথোন আংশিকভাৱে,তাৰ মূল চৰিত্ৰ কেইটাৰ, অৰ্থাৎ বনকৰা ছোৱালীজনী আৰু চহৰৰ পৰা অহা পোষ্টমাষ্টৰজনৰ, চৌদিশৰ পৰিবেশত আঞ্চলিকতাৰ ৰহন সানিছে। *সমাপ্তিৰ* দৰে, ইয়াৰ সম্পৰ্ক চহৰত জন্ম হোৱা এজন লোকৰ গাঁৱলীয়া পৰিবেশত সন্মুখীন হোৱা দুৰ্দশাৰ লগত, গাঁৱলীয়া মানুহৰ লগত নহয়, যি দৰে, তাৰ অন্তৰ্স্থলীৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰিলে দেখা যাব, *পথেৰ পাঁচালী* এখন গাঁৱলীয়া মানুহৰ ছবি। সেইবাবে, কেইবাবাৰো হাতত লোৱাৰ কথা চিন্তা কৰি পিছুৱাই নি শেষত নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লোৱা *অশনি সংকেত* ৰায়ৰ বঙ্গ দেশৰ গ্ৰামাঞ্চললৈ কৰা প্ৰথম গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰত্যাবৰ্তন, যি কামৰ অন্তৰালত আছিল, তাৰ পুৰণিকলীয়া আবেগ-অনুভূতিৰ সহায় নোলোৱাকৈ, তেওঁৰ "প্ৰথম মনোৰম নিশ্চিন্ত নিমগ্নতা" ("First fine careless rapture") সম্পন্ন *পথেৰ-পাঁচালীৰ* বাস্তৱতা অৰ্জন কৰাৰ ভয়াবহ সমস্যা।

তেওঁৰ আগৰখন ছবিৰ লগত তুলনা কৰা সমস্যা এৰাই চলিবৰ বাবে ৰায়ে বিচক্ষণতাৰে ছবিখন ৰঙীন কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত ল'লে, তাৰ পটভূমিতো পৰিৱৰ্ত্তন সাধন কৰিলে। *পথেৰ পাঁচালীৰ* বিসদৃশৰূপে তেওঁ ৱাইড্ এংগল্ লেন্স ব্যৱহাৰ কৰি, কলীয়া ডাৱৰেৰে ভৰা বিস্তীৰ্ণ প্ৰকৃতিক দৃশ্যাৱলীৰে ছবিখন আৰম্ভ কৰিছে; ই পৰম্পৰাগত বঙালী গাঁও আৰু তাত আকালে সৃষ্টি কৰা অদৃশ্য আন্তৰ্জাতিক শক্তিবোৰ ছবিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাত সহায় কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত, সেউজীয়া ৰঙৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰৰ দৰে, ৰায়ে প্ৰকৃতিয়ে দান কৰা প্ৰাচুৰ্য্যৰ বিপৰীতে মানুহে সৃষ্টি কৰা দুৰ্ভিক্ষৰ ভয়াবহৰূপ চিত্ৰায়িত কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। লিখিত বিৱৰণীত থকা "দূৰণিৰ গাজনি" (distant thunder) ঘোষণাটোৱে ৰায়ক দুৰ্ভিক্ষই সৃষ্টি কৰা ভয়াবহ ৰূপ বৰ্ণনা কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ঘটনাবোৰৰ সন্মুখীন হোৱাৰ পৰা ৰেহাই দিছে। কিন্তু ৰঙৰ স্পষ্টতা আৰু "দূৰণিৰ" গাজনিৰ, অৰ্থাৎ দুৰ্ভিক্ষৰ পূৰ্বাভাষৰ, সংযোজনাই ছবিখনৰ কৰুণ ৰসাত্মক প্ৰভাৱৰ ক্ষতি সাধন কৰিছে। প্ৰকৃতি আৰু মানুহৰ অধিক জীৱন্ত উপস্থিতি যিটো পদ্ধতিৰে ৰূপ দিয়া হৈছে, তাত অনুজ্জ্বল ৰঙৰ পৰিৱৰ্তে বৰঞ্চ উগ্ৰ ৰঙেহে স্থান পাইছে। তাৰ বিপৰীতে দূৰনিৰ পৰা দেখিবলৈ পোৱা আকালৰ দৃশ্যই বিবেকক যথোচিত ভাৱে দংশন নকৰে; তাত প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ বিচৰা বৈসাদৃশ্যৰ প্ৰাৱল্য আৰু তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গাত্মক ৰূপ পৰিস্ফুট নহ'ল। নৈতিক দায়িত্বৰ বোজা বহনকাৰী, দূৰৰ পৰা আহি থকা শেষৰ সেই দৃশ্যটো এটা ধোঁৱাবৰণীয়া গোটলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাটো কিছু দূৰ অত্যুক্তিকৰণ, অতিশয় কৃত্ৰিমতাৰে পৰিকল্পিত হোৱাৰ বাবে, ই লিখিত বিৱৰণীটোৰে

শক্তিশালী কৰিব খোজা প্ৰভাৱটো সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম নহ'ল। ই নিজে সেউজীয়া প্ৰকৃতিৰ নিষ্ঠুৰ ব্যঙ্গাত্মক বৈপৰীত্যটো প্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহয়। সমস্যাটো নিৰ্ভুলভাৱে সৃষ্টি হৈছে এই বাবেই যে, এই অভিযোগৰ প্ৰত্যাশা উদ্দীপ্ত কৰিবৰ বাবে, ৰায়ে নিজে শোকাবহ ঘটনাটোৰ উৎপত্তিস্থল ব্যক্তিৰ পৰা সামাজিক পৰ্য্যায়লৈ স্থানান্তৰিত কৰিছে, য'ত ছবিখনৰ পৰিসমাপ্তি হৈ পৰিছে কিছুদূৰ আন্তৰিকতাহীন, যিটো পূৰ্ব-পৰিকল্পিত নাছিল যেন লাগে। তেওঁ যদি ব্যক্তিগত পৰ্য্যায়ৰ বিপত্তিৰ ওপৰতে তেওঁৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টি আৱদ্ধ ৰাখিলেহেঁতেন, আৰু দৰ্শকক তাৰ সামাজিক তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে চিন্তা কৰিবলৈ এৰি দিয়া হ'লে, ছবিখন সম্ভৱ ৰায়ৰ কৰ্ম হিচাপে অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ হ'ল হেঁতেন।

কিন্তু এই পৰিকল্পিত মূল্যায়নযুক্ত পৰিসমাপ্তিয়ে বৰঞ্চ আমাক চৰিত্ৰবোৰৰ জীৱন্ত উপস্থিতি বা তেওঁলোকৰ সমাজ সম্পৰ্কীয় বাস্তৱতাবোধৰ বিষয়ে বৰ বেছি জানিবলৈ নিদিলে। যদি আমি দুৰ্ভিক্ষটো এটা দুৰ্ভিক্ষ বুলিয়েই ধৰি লওঁ আৰু অভিযোগৰ মাধ্যমেৰে সম্পূৰ্ণ কৰা পদ্ধতিটোৰ কথা পাহৰি থাকোঁ, তেতিয়া ছবিখনৰ প্ৰকৃত শক্তি উপলব্ধি কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিম।

অশনি সংকেত এ দিয়া গাঁও আৰু গাঁৱলীয়া জীৱনৰ ধাৰণা ৰায়ৰ আন গাঁও ভিত্তিক ছবিৰ তুলনাত অধিক ব্যাপক। চাউলৰ বেপাৰী আৰু গ্ৰাহকবোৰৰ মাজত লগা স্পষ্ট সংঘৰ্ষটোকে ধৰি তাৰ প্ৰত্যেকটো দৃশ্যৰ ৰূপ বাস্তৱ। কোনো অদৃশ্য শত্ৰুৱে অতৰ্কিতে আঘাত হনা মানুহবোৰৰ অসহায়তাৰ কৰুণ ৰূপটো ফুটি উঠিছে। তিৰোতাবোৰে বিপদ নতুন দিশ সংযোজন কৰিছে; যদিও *মহানগৰত* তাৰ ইঙ্গিত পোৱা গৈছিল। তিৰোতাবোৰে ইয়াত বুজিব পাৰিছে যে, পুৰুষবোৰ, সিহঁতে নিজক আৰু সিহঁতক খুৱাব নোৱাৰা অৱস্থাটোৰ দাস হৈ পৰিছে; সিহঁতৰ আত্মনিৰ্ভৰশীল হ'ব পৰা শক্তিৰ ভঁৰাল শূন্য। তিৰোতাবোৰে নিজেই নিজক ৰক্ষা কৰিছে, খাদ্যৰ অন্বেষণত আগবাঢ়িছে, এজনীয়ে আনজনীক নিৰাপত্তা দান কৰিছে। আনকি এটা ধৰ্ষণকাৰীক গোপনে হত্যাও কৰিছে। ধৰ্ষণৰ প্ৰচেষ্টা আৰু হত্যা দুয়োটা ইঙ্গিতৰ সহায়েৰে বুজোৱা হৈছে। বিশেষকৈ পানীৰ সোঁতত সিহঁতৰ কাষেদি বৈ যোৱা তেজৰ দৃশ্যৰে ৰূপায়িত হত্যাৰ দৃশ্যটোৰ কলাত্মক মান অতি উন্নত। এই ঘটনাটো সম্পৰ্কে কাকো ফুচ-ফুচায়ো একো জনোৱা হোৱা নাই, গিৰীয়েকহঁতৰতো কথাই নাই। এজনী মানুহে নিজৰ দেহা (বৰঞ্চ অতি নাটকীয় ভাৱে) এটা বিকলাঙ্গ মানুহক সমৰ্পণ কৰিলে, যিটো কথা আন সকলোৱে অলপ অচৰপ জানে, কিন্তু সেই বিষয়ে কোনেও কেতিয়াও একো মাত মতা নাই। তাতোকৈ অধিক, ছবিখনত তিৰোতাবোৰৰ শাৰীৰিক আকৰ্ষণীয়তাৰ ওপৰত যিদৰে দৃষ্টি দিয়া হৈছে, তাৰ নিদৰ্শন ৰায়ৰ তাৰ আগৰ আৰু পিছৰ কোনো ছবিত পাবলৈ নাই। সিহঁতৰ কেউফালৰ সেউজীয়া পৃথিৱীখন দ'ৰে সিহঁত ধুনীয়া, আৰু সেই প্ৰকৃতিৰ দৰেই সিহঁতৰ বাচি থাকিবৰ বাবে আছে গুপ্ত কামনা আৰু শক্তি। এবাৰৰ বাবেও সিহঁতে মতামানুহবোৰৰ দৰে অসহায়তা আৰু দুৰ্বলতা প্ৰকাশ কৰা নাই। সুগঢ়ী আৰু এজনী সুন্দৰী তিৰোতাৰ স্বামী ডেকা গঙ্গাচৰণৰ ক্ষেত্ৰত আমি দেখিবলৈ পাওঁ

যে, আচলতে বহুকাল ধৰি শক্তি সঞ্চয় কৰি অহা আৰু শেষত দুৰ্ভিক্ষৰ সম্ভাৱনাই হঠাৎ বন্ধন মুক্ত কৰা পৰিৱৰ্ত্তনৰ হেঁচাত পৰম্পৰাগত ব্ৰাহ্মণৰ সৰল গ্ৰাম্য জীৱন ভাগি টুকুৰা-টুকুৰ হ'ল। গঙ্গাচৰণে আগতে অনায়াসে আহৰণ কৰা চাউলৰ সন্ধানত ঘূৰা কালছোৱাত গ্ৰহণ কৰা শেষ পূৰ্ণ ভোজনটোৰ পিছত, পূৰ্বৰ ব্ৰাহ্মণৰ প্ৰতি থকা মানুহৰ শ্ৰদ্ধা আৰু তেওঁৰ কোনো কামত নহা হ'ল। জাতিভেদ প্ৰথাৰ ধ্বংস সাধন কৰি সকলোকে সমান কৰিব পৰা ক্ষমতাসম্পন্ন বাস্তৱতাৰ প্ৰতি গঙ্গাচৰণৰ মাজত থকা ব্ৰাহ্মণজনৰ চকু মেল খালে। ছবিখন শেষত গঙ্গাচৰণে নিম্ন শ্ৰেণীৰ তিৰোতা মোতী যে অস্পৃশ্যা— যি অস্পৃশ্যাক তেওঁৰ শ্ৰেণীৰ লোকে নিৰাপদ দূৰত্বত অৱস্থান কৰি খাবলৈ দি আহিছে — সেই কথা পাহৰি, তাইৰ হাতৰ সৰু গাঠিত ধৰি তাই জীয়াই আছেনে নাই তাক চোৱাৰ দৃশ্য ক্ল'জআপত দেখিবলৈ পোৱা যায়। তাই যে মৃত সেইটো নিশ্চিন্তভাৱে জানি, সি লাহেকৈ হাতখন নমাই দিয়ে। স্বাভাৱিক অৱস্থাত এইটো এটা অভাৱনীয় ঘটনা হ'লহেঁতেন, কিন্তু তাৰ ভিতৰত কিবা এটা পৰিৱৰ্ত্তনে দেখা দিছে, কাৰণ স্বাভাৱিক অৱস্থাই, অৰ্থাৎ তেওঁ যি দেখি আহিছে সেইটো অৱস্থাই, মানুহবোৰক নিৰাপদভাৱে কিছুমান জাত আৰু শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিছিল, যিটো অৱস্থা আৰু ঘূৰি নাহে; আহিলেও সম্পূৰ্ণকৈ যে নাহে সি ধুৰূপ। দুৰ্ভিক্ষৰ সম্ভাৱনাই এক প্ৰকাৰে সকলো বস্তুলৈ পৰিৱৰ্ত্তন আনিলে।

ছবিখনে মুক্তি পোৱাৰ সময়ত, তাৰ দৃশ্যমান সৌন্দৰ্য্যই বহুতক আমনি দিছিল; ৰায়ে তেওঁৰ দৰ্শকক তেওঁৰ পৰা আশা কৰিব নলগীয়া বহুত বস্তু দিছে, যিবোৰক তেওঁলোকে চম্ভালি ল'ব পৰা নাই। আজি আকৌ চালে ছবিখনৰ বেদনা আৰু মানৱতামিশ্ৰ সুন্দৰ ৰূপটো চকুত পৰে।

সেই কালছোৱাত, কিছুকাল ধৰি পৰিৱৰ্ত্তিত হৈ অহা বঙলা চিনেমাই দৰ্শকক ক'লা-বগা ছবিৰে সন্তুষ্ট ৰাখিব নোৱাৰা অৱস্থাত উপনীত হোৱাৰ ইঙ্গিত দিবলৈ লৈছিল। বিশেষকৈ সেই ছবি যদি, গীত আৰু ভাৱপ্ৰৱণতাযুক্ত সম্পূৰ্ণৰূপে বাণিজ্যিক ধৰণৰ ছবি নহয়। বোম্বাইত নিৰ্মিত সৰ্বভাৰতীয় হিন্দী ছবিবোৰে সিহঁতৰ ৰঙীন চমকপ্ৰদ দৃশ্যাৱলীৰে বঙলা ছবিৰ দৰ্শকৰ মন এনেদৰে জয় কৰিছিল যে, সুস্থ ক'লা-বগা ছবিৰ বজাৰ নোহোৱা হ'বলৈ ধৰিলে। ৰায়, সেন আৰু ঘটকৰ নেতৃত্বক্ৰমে সৃষ্টিধৰ্মী ছবিৰ এক উৰ্দ্ধগামী গতিৰ আশাৰ সঞ্চাৰ কৰা পঞ্চাছৰ দশকৰ শেষভাগ আৰু ষাঠিৰ দশকৰ সোণালী দিনবোৰৰ পিছত, খুব কম সংখ্যক নতুন প্ৰতিভাৰ উদয় হৈছিল। ঋত্বিক ঘটকৰ শেষ সম্পূৰ্ণ কাহিনী ছবি *যুক্তি তৰ্ক গপ্পো* ১৯৭৪ চনত, অৰ্থাৎ তেওঁৰ অকাল মৃত্যুৰ দুবছৰৰ আগতে নিৰ্মাণ হৈছিল। একমাত্ৰ পূৰ্ণেন্দু পত্ৰীয়ে তেওঁৰ ছবি *স্ত্ৰীৰ পত্ৰৰ* যোগেদি বৈশিষ্ট্য অৰ্জনৰ দাবী কৰিব পাৰিছিল।

ৰায়ে প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন কৰিলে শিশু চলচ্চিত্ৰলৈ, এইবাৰ অৱাস্তৱ কাহিনীৰ পৰিৱৰ্তে ৰঙ আৰু ডিটেক্‌টিভ কাহিনীৰ আধাৰত নিৰ্মিত *সোনাৰ কিল্লা* (১৯৭৪)ৰ জৰিয়তে। এটা সৰু ল'ৰাৰ পূৰ্ব জন্মত সি ক'ত আছিল মনত আছে, য'ত সি আছিল এজন বাখৰ কটা মানুহৰ সন্তান, আৰু সেইবাবে সি গুপ্তধনৰ সন্ধানত ঘূৰা কিছুমান মানুহৰ কৰ্ম সিদ্ধিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় উপলক্ষত পৰিণত হ'ল। সেই মানুহবোৰৰ, চক্ৰান্তসমূহ ব্যৰ্থ কৰা হ'ল ৰায়ৰ 'পয়ৰট' প্ৰদোষ মিত্ৰ (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী), তেওঁৰ প্ৰাপ্তবয়স্ক সহকাৰী তপেশ (সিদ্ধাৰ্থ চেটাৰ্জী) আৰু তেওঁলোকৰ অবিচ্ছেদ্য সঙ্গী অপৰাধ-কাহিনী ৰচয়িতা লালমোহন গাঙ্গুলী (সন্তোষ দত্ত)ৰ দ্বাৰা। সাধাৰণতে ঘটাৰ দৰে, ৰায়ৰ কাহিনীটোৱে (ৰায়ে নিজে লিখা কাহিনী; সেই সময়ত তেওঁ এজন এনে ধৰণৰ অসংখ্য কাহিনীৰ স্ৰষ্টা ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল), তাৰ চৰিত্ৰবোৰক ভাৰতবৰ্ষৰ কিছুমান স্থানৰ মাজেৰে ভ্ৰমণ কৰায়, আৰু তাৰ যোগেদি অনবৰতে তেওঁৰ পিতৃ আৰু পিতামহৰ তুলনাত বৰঞ্চ অধিক পৰিমাণৰ, শিক্ষামূলক বস্তুৰ অৱতাৰণা কৰে। অপৰাধ উদ্‌ঘাটনৰ কৌতূহল উদ্দীপক অৱস্থা ক'তো অতিমাত্ৰিক হোৱা নাই; প্ৰত্যেকটো বস্তুৰ ছন্দোময় গতি সমুচিতভাৱে নিমজ আৰু শিশু সুলভ সৌন্দৰ্য্যেৰে আকৰ্ষণীয়, য'ত সৰলতা আৰু বিমল আনন্দই কাহিনীৰ কাৰিকৰী সূক্ষ্মতাতকৈ অধিক অগ্ৰাধিকাৰ পাইছে। কেৱল হিংসাই নহয়, জোকাৰণি দিয়া দ্ৰুতগতিৰ সম্পাদনাও পৰিহাৰ কৰা হৈছে। তাৰ ফলত ছবিখন শিশু আৰু প্ৰাপ্তবয়স্ক উভয়ৰ বাবে গ্ৰহণযোগ্য হৈ পৰিছে। তেওঁৰ প্ৰাপ্তবয়স্কৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ছবিত আজিকালি তুলনামূলক ভাৱে স্থান নোপোৱা সদিচ্ছাই যেন শিশুৰ জগতত আশ্ৰয় ল'লে। কেৱল শুভেচ্ছাই নহয়, মূল্যবোধেও-যিবোৰ প্ৰমূল্য তেওঁৰ কাম্য, অথচ পৰিবেশৰ পৰা দ্ৰুতগতিত নিৰ্বাসিত হবলৈ ধৰিছে-শিশুৰ বাবে নিৰ্মিত ছবিবোৰত এখন স্বৰ্গৰাজ্য বিচাৰি পাইছে।

তাৰ পিছৰ বছৰটোৱে মুখ দেখিছিল, ৰায়ৰ চহৰীয়া পটভূমিলৈ কৰা প্ৰত্যাৱৰ্ত্তনৰ পৰিচয় বহন কৰা আৰু *প্ৰতিদ্বন্দ্বীত* কৰিবলৈ লোৱা অৰ্ধসমাপ্ত কাম আগুৱাই নিয়া *জন-অৰণ্য* (১৯৭৫) ছবিখনৰ। ইতিমধ্যে কলিকতাৰ ৰূপ সলনি হৈছে। ৰাজনৈতিক হত্যাকাণ্ডৰ বোমা আৰু সন্ত্ৰাস আৰু নাই; কিন্তু জীৱনৰ মূল্য বহু পৰিমাণে অৱনমিত হৈছে; বস্তুৰ মূল্য আৰু কৰ্মহীনতা উৰ্ধগতি প্ৰাপ্ত হৈছে, আৰু শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বাবে এটা উন্নত সমাজ ব্যৱস্থাৰ কোনো আশা নাইকিয়া হ'ল। নিবনুৱা সমস্যাৰ উন্নতি সাধনৰ সম্ভাৱনা বিহীন ৰাজনৈতিক সুস্থিৰতাই কঢ়িয়াই আনিলে কিছু পৰিমাণৰ নৈৰাশ্য আৰু অনীহাৰ; আদৰ্শবাদী উচ্ছ্বাস-উদ্দীপনাই কাকো একো দিব নোৱাৰিলে, সেইবোৰে বিশ্বাসহীনতাৰ ওচৰত আত্ম-সমৰ্পণ কৰিলে।

সোমনাথ (নৱাগত প্ৰদীপ মুখাৰ্জী) ককায়েক বৌৱেক আৰু চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ-প্ৰাপ্ত, দেউতাকৰ লগত একেলগে থাকে। তাৰ পৰীক্ষাৰ ফলাফল বাহিৰ হ'ল; সি উত্তীৰ্ণ

হ'ল কিন্তু, নিশ্চিত ভাৱে আশা কৰা সত্ত্বেও অনাৰ্চ নাপালে। পৰীক্ষকসকলৰ অসাৱধানতাই দেখ দেখকৈ তাৰ বাবে দায়ী; তাৰ পিতৃয়ে (সত্যেন বেনাৰ্জী) ক্ৰোধান্বিত হৈ প্ৰতিবাদ কৰিলে; কিন্তু সোমনাথৰ ককায়েকে (দীপাঙ্কৰ দে'), সদায় কৰি অহাৰ দৰে, দেউতাকৰ পুৰণিকলীয়া নৈতিকতাৰ আশা-আকাঙ্ক্ষ্যাক বিদ্ৰূপ কৰিলে। প্ৰতিবাদ কৰি এতিয়া আৰু কোনো লাভ নাই; বস্তুবোৰ যেনে ভাৱে আছে তেনেই; সেইবোৰ যিমান সোনকালে মানি লোৱা যায় আৰু নিজৰ স্বাৰ্থৰ হকে যি কৰিব লাগে তাক কৰি যোৱা যায় সিমানে মঙ্গলদায়ক। সোমনাথে এটাৰ পাছত আন এটা চাকৰিলৈ আবেদন-পত্ৰ দি, অতি সোনকালে এই দৰ্শন গ্ৰহণ কৰিলে। সোমনাথৰ বান্ধৱীয়ে, তাইৰ পৰিয়ালৰ হেঁচা আৰু অধিক কাল প্ৰতিহত কৰিব নোৱাৰা অৱস্থাটোৰ আৰু সোমনাথে জীৱনত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা কাললৈ অপেক্ষা কৰিব নোৱাৰা হোৱাৰ বাবে, সমাজত উচ্চ স্থানত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা এজন লোকক বিয়া কৰোৱা ঘটনাটোৱে তাৰ হতাশ আৰু সন্দেহবাদ অধিক ঘনীভূত কৰিলে। সি তাৰ এজন পুৰণিকলীয়া ব্যৱসায় জগতৰ লগত জড়িত, চিনা জনা লোকক (উৎপল দত্তই অভিনয় কৰা) লগ পালে, যি তাক নিজাববীয়াকৈ কিবা এটা কৰাৰ সুবিধা দিবলৈ মান্তি হ'ল। সি হৈ পৰিল এটা দালাল, যাৰ কাম এঠাইৰ পৰা বস্তু নি আন ঠাইত বিক্ৰী কৰা, আৰু সেই কামত সি সৰু-সুৰাকৈ সফলতা লাভ কৰিলে। তাৰ পিছত তাৰ ওপৰত এটা ডাঙৰ কামৰ ভাৰ পৰিল, যিটোৱে তাক প্ৰকৃত উন্নতিৰ পথত অধিষ্ঠিত কৰিব। কামটো হ'ল, এজন লম্পট গ্ৰাহকৰ বাবে এজনী সুন্দৰী যোগাৰ কৰা। নৈতিক প্ৰতিক্ৰিয়া বা কৰ্ম জীৱনৰ উন্নতি, কোনটোৰ প্ৰভুত্ব মানি ল'ব তাক লৈ সোমনাথ চিন্তিত হ'ল। এনে ধৰণৰ কাম কৌশলেৰে সমাধা কৰাৰ অভিজ্ঞতা সম্পন্ন এজন "জন সংযোগৰ প্ৰতিনিধি"ৰ প্ৰৰোচনা ক্ৰমে সোমনাথে পিছৰ বস্তুটো বাচি ল'লে। শেষ মুহূৰ্ত্তত সি দেখিলে যে যিজনী ছোৱালী সি গ্ৰাহকজনক যোগান ধৰিছে, তাই তাৰ কিছুকালৰ আগৰ পৰম বন্ধুৰ ভনীয়েক। তাই লাজ পাই কামটোৰ পৰা পিছুৱাই যাব খোজা নাই; তাইৰ সংকল্পৰ দৃঢ়তাই তাৰ সংকল্প দৃঢ় কৰিলে। সি যেতিয়া ঘৰলৈ গৈ তাৰ ঠিকাৰ কামটো সমাধা কৰাৰ কথা ঘোষণা কৰিলে, দেউতাকে মন্তব্য কৰিলে কষ্ট কৰিলে মানুহে ফল পাবই। একমাত্ৰ, নিজক জাহিৰ নকৰা, তিনিওজনৰে মাতৃ স্বৰূপা, নবৌৱেকেহে সি কিমান ডাঙৰ এটা দামৰ বিনিময়ত কামটোৰ সাফল্য অৰ্জন কৰিব পাৰিলে সেই কথাটো জানে।

অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ পিছৰ পৰা, ৰায়ৰ উত্তৰ-ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু উত্তৰ-স্বাধীনতা কালৰ পুৰুষৰ লগত বুজা-বুজিলৈ অহাৰ বাবে চলোৱা পুনৰাবৃত প্ৰচেষ্টাবোৰ *সীমাবদ্ধ* আৰু *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* মাজেদি আগবাঢ়ি *জন-অৰণ্যত* শীৰ্ষ বিন্দুত উপনীত হৈছে। এতিয়া তাত দ্বিধাবিহীনভাৱে আৰু লুকঢাক নকৰাকৈ সমকালীন বাস্তৱতাৰ সন্মুখীন হোৱাৰ দৃঢ় সংকল্প বিৰাজমান। কলিকতা প্ৰথম বাৰৰ বাবে জীৱন্ত হৈ উঠিছে। তাৰ ধূলি মাকতি আৰু কদৰ্যতা আৰম্ভণিৰ দৃশ্যৰ প্ৰথম অংশটোতে প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। কেমেৰাই সৰু গলিবোৰৰ মাজেৰে আগবাঢ়ি তাৰ দুই কাষৰ পানৰ দোকান, লচ্চি বিক্ৰী কৰা চালিবোৰ আৰু ওচৰা-ওচৰিকৈ

লাগি থকা সৰু দোকানবোৰৰ দৃশ্য ধৰি ৰাখিছে। জনতাক, *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* দৰে বহুত ওপৰৰ পৰা দেখাৰ পৰিৱৰ্ত্তে, চকুৰ পোনে পোনে দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। বিজুলী শক্তিৰ যোগান ব্যাহত হৈ থাকে, টেলিফোনে কাম নকৰে, পৰীক্ষাবোৰ প্ৰহসন মাথোন। তাত আছে, সোমনাথে জনসংযোগৰ দালালটোৰ লগত তাৰ গ্ৰাহকজনৰ বাবে এজনী ছোৱালী সংগ্ৰহ কৰিবলৈ, আগতীয়াকৈ বন্দৱস্ত কৰিব পৰা বাৰাঙ্গনাবোৰৰ আবাস স্থানবোৰলৈ যোৱাৰ এটা দ্ৰুত গতিৰ বিস্তৃত ভ্ৰমণ; প্ৰত্যেকটো দৰ্শন সূক্ষ্মভাৱে ভিন্ন ৰূপসম্পন্ন কৰা হৈছে *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* তুলনাত অধিক বিশ্বাসহীনভাৱে। উভয় ক্ষেত্ৰত এটা নিষ্পাপ প্ৰাণীক যৌনতাৰ ৰহস্যপূৰ্ণ জগতত অধিষ্ঠিত কৰা হৈছে; কিন্তু *জন-অৰণ্যত,* ই এটা যৌৱনোচ্ছল যৌন বাসনাৰ প্ৰৱৰ্তনকাৰী নহয়, তাৰ পৰিৱৰ্ত্তে ই অৰ্থ উপাৰ্জনৰ বাবে লোৱা নিষ্প্ৰাণ সিদ্ধান্ত। সোমনাথ বা জনসংযোগৰ বিশেষজ্ঞজনৰ নিজৰ বাবে ছোৱালীৰ প্ৰয়োজন নাই - সেই চিন্তাটো দৰাচলতে সিহঁতৰ মগজুত সোমনাথৰ দ্বিধাগ্ৰস্ততা, তাৰ মীমাংসাত উপনীত হ'ব নোৱাৰা স্বভাৱৰ পৰা নহয়, অনভিজ্ঞতাৰ পৰাহে অঙ্কুৰিত হৈছে। তাৰ নিষ্পাপতাই মানসিক জোকাৰ খোৱাৰ কোনো সুযোগ পোৱা নাই; ই পোনপটীয়াকৈ পূৰ্ব আকাৰৰ দুৰ্নীতিলৈ ঢাল ল'লে। সি উপলব্ধি কৰিলে যে তাৰ গত্যন্তৰ নাই। প্ৰত্যেকেই নিজক যিমান ভালকৈ পাৰে ৰক্ষা কৰিব লাগিব।

জন-অৰণ্যই কেৱল সত্তৰ দশকটোৰ মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰৰূপ দিয়াই নহয়, ৰায়ৰ ভালেমান ছবিত প্ৰশংসিত পূৰ্বৰ মূল্যবোধবোৰৰ বিফলতাৰ ৰূপো প্ৰদৰ্শন কৰিছে। ছবিখনৰ নৈতিকতাৰ কেন্দ্ৰস্থল হ'ল দেউতাকৰ চৰিত্ৰটো, যাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা মূল্যবোধবোৰ নিৰীক্ষণ কৰা হৈছে। আনকি, দেউতাকে এটা উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ কিছুমান মূল্যবোধৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথাটো আলোচনা কৰিবলৈ লোৱাৰ লগে লগে ডাঙৰ পুতেকে তাক নাকচ কৰাৰ কাৰ্য্যটোৱে তেওঁৰ মনত কষ্ট দিয়ে, আৰু তেওঁৰ বোৱাৰীয়েকৰ মনতো সেই কাৰ্য্যৰ চিন্তাহীনতাই আঘাত দিয়ে। যেতিয়া তেওঁৰ এজন পৰিচিত ব্যক্তিয়ে সোমনাথৰ বিয়াৰ বাবে কেইবাটাও সুবিধাজনক চৰ্ত যুক্ত প্ৰস্তাৱ আগবঢ়ায়, তেতিয়া দেউতাকে কৰ্ত্তব্য হিচাবে পুতেকক কথাটো জনায়, কিন্তু সি যেতিয়া সেইটো প্ৰত্যাখ্যান কৰে তেতিয়া তেওঁ স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়। তেওঁ সোমনাথৰ পৰীক্ষাৰ বহী ঘূৰাই আনি পুনৰ পৰীক্ষা কৰিবলৈ বিচাৰিছে কেৱল নিশ্চিত হ'বৰ বাবে যে, পৰীক্ষকসকলে নিজৰ ভুল স্বীকাৰ নকৰে। চিত্ৰ-নিৰ্মাতাজনে আমাক কি কৈছে তেওঁ নাজানে; তেওঁ নাজানে যে তেওঁ উত্তৰ বহীখন পঢ়িব পৰা নাছিল তেওঁৰ ওচৰ চুবুৰীয়া মানুহজনৰ চছমাযোৰ নোহোৱাৰ বাবে, কাৰণ সেই মানুহজন চহৰৰ বাহিৰলৈ গৈছে (আমাক এইটো কথা হোৱা নাই যে তেওঁ সোমনাথৰ উত্তৰ বহীখন দুৰ্বল দৃষ্টিশক্তিৰ বাবে পালমাৰি পৰীক্ষা কৰিছে; কিন্তু তাৰ যোগেদি যে এই বিশেষ বিষয়টোকে প্ৰমাণিত কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে সেইটো স্পষ্ট)। তেওঁ এইটো কথাত জোৰ দি আহিছে যে প্ৰতিবাদ আৰু নৈতিকতাবোধ জয়ী হ'বই লাগিব। কিন্তু তেওঁৰ সেই কথাই, তেওঁ আৰু তেওঁৰ ল'ৰাবোৰৰ মাজত এটা ভাৱ বিনিময়ৰ বাধাৰহে সৃষ্টি কৰিলে। ঠিক যিটো মুহূৰ্ত্তত

সোমনাথে তেওঁৰ গ্ৰাহকজনৰ বাবে এজনী ছোৱালী বন্দৱস্ত কৰাৰ অতি গুৰুতৰ সিদ্ধান্তটো লয়, ৰায়ে তাক বিজুলী শক্তিৰ অভাৱত মমবাতিৰ পোহৰত বহি থকা বাপেকৰ দৃশ্যলৈ 'কাট' কৰিছে, সেই সময়তে, মহাপ্ৰলয়ৰ কণ্ঠস্বৰৰ দৰে ৰেডিঅ'ৰ পৰা ভাঁহি আহিছে এটা ৰবীন্দ্ৰ সঙ্গীত "বননিৰ ওপৰত নামিছে অন্ধকাৰৰ ছাঁয়া।" ৰবীন্দ্ৰনাথে এনে এক পটভূমিৰ বাবে গীতটো ৰচনা কৰা নাছিল; কিন্তু তাক তাৰ পূৰ্বৰ দৃশ্যটোৰ লগত সজাই দিয়া কাৰণে ই বেলেগ ধৰণৰ এটা প্ৰভাৱ পেলাইছে। মন কৰিবলগীয়া কথা যে, কোনো ডেকা ল'ৰাই নহয় (যেনে, শ্যাম বেনিগেলৰ *অঙ্কুৰৰ* শেষৰ দৃশ্যটোত শিলগুটি দলিওৱা সৰু ল'ৰাটো, সেনৰ *ইন্টাৰভিউৰ* ডেকা ল'ৰাটো আৰু ঘটকৰ *অযান্ত্ৰিকৰ* সৰু ল'ৰাটো), বৃদ্ধ মানুহজনেহে প্ৰতিবাদ কৰিছে আৰু নিৰাশ হ'বলৈ মান্তি হোৱা নাই। ৰায়ে, যাৰ আৰম্ভণিৰ কালছোৱাৰ ছবিবোৰ উদ্ভাসিত হৈছিল বিশ্বাসৰ আলোকেৰে, এতিয়া লক্ষ্য কৰিছে যে, তেওঁ জীৱনক অৰ্থপূৰ্ণ কৰি তোলে বুলি গণ্য কৰা মূল্যবোধৰ আজিৰ যুগত অৱক্ষয়িত হৈছে। পলিন কায়েলে বিচক্ষণতাৰে *অৰণেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ* অসীমক এজন নৈতিক অধঃপতন ঘটা অপুৰ লগত তুলনা কৰিছে; প্ৰকৃত পক্ষে ৰায়ৰ সমকালীন জীৱন সম্পৰ্কীয় ছবিৰ প্ৰত্যেকজন চহৰীয়া নায়ক নিজ নিজ ধৰণে তেনেকুৱাই, যেনে, *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* সিদ্ধাৰ্থ, *সীমাবদ্ধৰ* শ্যামলেন্দু, *জন-অৰণ্যৰ* সোমনাথ। তেওঁলোক আটাইবোৰ, মানসিকতাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা বুদ্ধিজীৱী, স্বভাৱজাত অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন। তেওঁলোক হ'ল পিছৰ যুগৰ ব্ৰাহ্মণ; সুবিধাভোগী শ্ৰেণীৰ উত্তৰাধিকাৰৰ অৱশিষ্ট সমূহ এতিয়াও সমূলঞ্চে নিঃশেষ হৈ যোৱা নাই। সোমনাথৰ ব্যৱসায় জগতত, সহযোগী সকলে তাৰ সৰলতা, সুন্দৰ চেহেৰা, মাৰ্জিত, সু-সংস্কৃত, অমায়িক কথা-বতৰা আৰু অৰ্ন্তদৃষ্টিসম্পন্ন ব্যক্তিত্বৰ দ্বাৰা আকৰ্ষিত হৈ তাক সহায় কৰিবলৈ মান্তি হৈছে। ই সেই মানুহবোৰৰ ওপৰত এক প্ৰকাৰৰ মানৱীয়তা আৰোপ কৰে, যদিও সিহঁত ফন্দিয়ক।

প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ বিপৰীতে ছবিখনত এটা ক্ষিপ্ৰগতি আছে। ইয়াত গাঁথনিও অধিক যতনেৰে খণ্ড খণ্ডৰূপে পৰিশেষৰ ধ্বংসাত্মক শীৰ্ষ বিন্দুৰ পিনে আগুৱাই নিয়া হৈছে। পৰিবেশ আৰু মানৱীয় সম্পৰ্কবোৰ এটা এটাকৈ, পৰিকল্পিতভাৱে ইমান কষ্টসহিষ্ণুতাৰে ৰূপদান কৰা হৈছে যে, ৰায়েনো তাৰ বাবে কিয় ইমান সময় খৰচ কৰিছে, তাকে ভাবি দৰ্শক আচৰিত হয়। হঠাৎ, সোমনাথ কলৰ বাকলিত পিছল খাই পৰাৰ মুহূৰ্ত্তত ব্যৱসায়ীজনক লগ পোৱাৰ লগে লগে, ছবিখন দ্ৰুতগতিত আগবাঢ়ে আৰু তাৰ পিছত আচল ছবিখন আৰম্ভ হয়। প্ৰত্যেকটো বস্তু, যিটোৰ বাবে ৰায়ে বহুত সময় লৈছিল, এতিয়া কামত আহিবলৈ ধৰিলে। কেৱল সোমনাথৰ বান্ধৱীজনৰ (অপৰ্ণা সেন) লগত জড়িত ঘটনাটোৰ বাহিৰে প্ৰত্যেকটো বস্তুৰ দাম উচল হ'ল। আনবোৰ বস্তুৰ বিসদৃশৰূপে, এই দৃশ্যটো মুঠেই বিশ্বাসযোগ্য নহ'ল। তাৰ ব্যক্তিগত প্ৰেমৰ ওপৰত কিছু গুৰুত্ব আৰোপ কৰি বাকী অংশৰ জীৱিকা সংক্ৰান্ত কাৰ্য্যাৱলীৰ লগত ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰাৰ প্ৰয়োজন পূৰাবৰ বাবে দৃশ্যটো পৰিকল্পিতভাৱে ছবিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। সেইটো কৰাৰ পিছত তাৰ পৰা আঁতৰি থাকিব লগাত পৰিছিল।

মিছেহ্ গাংগুলীয়ে (পদ্মা দেৱী) তদাৰক কৰা ছোৱালীৰ গড়ালটোৰ আনন্দদায়ক দৃশ্যটোকে ধৰি ছবিখনৰ আন সকলো দৃশ্যৰ প্ৰত্যেকটোৱে সাফল্য অৰ্জন কৰিছে। কাৰিকৰী দিশৰ পৰা, তাত অধিক কৰ্কশ পোহৰ প্ৰয়োগ, কেমেৰা হাতত তুলি জনতাৰ মাজেৰে আগবাঢ়ি দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা পদ্ধতি কাহিনীৰ ভাৱৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ। সোমনাথে তাৰ গ্ৰাহকজনৰ লগত একেলগে গাড়ীত উঠি যাওঁতে, গাড়ীৰ আগৰ আসনৰ সন্মুখৰ সৰু বাকচটো বাৰে বাৰে খোল খাই তাৰ ভিতৰত থকা এজনী অৰ্দ্ধনগ্ন ছোৱালীৰ ছবি প্ৰদৰ্শন কৰোৱা দুৱাৰখন বন্ধ কৰি দিয়ে। সোমনাথে যেতিয়া তাৰ ঠিকাৰ কামটো যে সাৰ্থক হ'ল সেই বিষয়ে নিশ্চিত হৈ ঘৰলৈ উভতি আহে, তেতিয়া প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰে বাহিৰৰ পৰা অহা পোহৰে পেলোৱা তাৰ ক'লা ছাঁটোৱে। *চাৰুলতাৰ* পিছৰ আন কোনো এখন গুৰুত্বপূৰ্ণ বক্তব্যযুক্ত ছবিত, *জন-অৰণ্যৰ* দৰে বিষয়-বস্তুৰ জটিলতাবোধ আৰু দুষ্কৃতিৰ গভীৰতা প্ৰকাশ পোৱা নাই, আৰু অৱস্থাৰ বুজ ল'বলৈ চলোৱা এই নতুন প্ৰয়াসৰ শীৰ্ষ-বিন্দুটো, তেওঁৰ ব্যৱসায় আৰু কৰ্মসংস্থানৰ জগতখনৰ পৰীক্ষা সংক্ৰান্ত তিনিখন চহৰ কেন্দ্ৰিক ছবিৰো শীৰ্ষ-বিন্দু।

১৯৭৫ চনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ছবি *জন-অৰণ্যৰ* পিছত, ১৯৭৬ চনত নিৰ্মাণ কৰা ৰায়ৰ একমাত্ৰ ছবিখন আছিল ভাৰত নাট্যমৰ সুখ্যাত অপ্ৰমাদী নৃত্যপটিয়সী, সেই সময়ত ৫৯ বছৰ বয়সীয়া, বালাসৰস্বতীৰ কলা-সম্পৰ্কীয় এখন আধাঘন্টীয়া তথ্য-চিত্ৰ। *ইনাৰ-আইৰ* দৰে, ছবিখনে শিল্পীগৰাকীৰ চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে, তেওঁৰ সাফল্যৰ শীৰ্ষস্থান প্ৰাপ্তিৰ পিছৰ কালছোৱাত। চিত্ৰ-শিল্পীজনৰ বাবে চকু দুটা যি বস্তু আছিল, নৃত্য শিল্পীগৰাকীৰ বাবে সেই বস্তুটো হ'ল তেওঁৰ যৌৱনকাল। প্ৰদৰ্শন-কলাৰ শিল্পীগৰাকীৰ জীৱনৰ কৰুণ অৱস্থাটো প্ৰকাশ পাইছে তেওঁৰ আৰ্চিৰ আগত প্ৰসাধন কৰি থকা সময়ছোৱাত তেওঁৰ শান্ত চকু দুটাত, যি সময়ত ৰায়ৰ কণ্ঠস্বৰত এনেদৰে ঘোষিত হৈছেঃ "বালাসৰস্বতীৰ বয়স এতিয়া ৫৯ বছৰ। তেওঁ এতিয়াও নাচিয়েই আছে। আজিৰ এই সন্ধিয়া তেওঁ ভাৰত নাট্যম নৃত্য-কলা শৈলীৰ এটা অতি জটিল অঙ্গ "ৱৰ্ণম্" প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ প্ৰসাধন গ্ৰহণ কৰিছে।" তাৰ পিছত তেওঁ 'কাট' কৰিছে বালাৰ যৌৱনকালৰ কিছুমান আলোক-চিত্ৰলৈ, যিবোৰে শিল্পীগৰাকীৰ কৰ্মজীৱনৰ উন্নতিৰ ক্ৰম অনুসৰণ কৰি স্বদেশ আৰু বিদেশত ভাৰত নাট্যমৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ শিল্পী হিচাবে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা কালত উপনীত কৰাইছে। এইটো ছবিখনৰ এটা অতি সুন্দৰ মুহূৰ্ত্ত। ছবিত প্ৰদৰ্শিত কিছুমান নৃত্যই কিন্তু নিজেই দৰ্শকক আমনি দিয়ে। দেখ-দেখকৈ, পশ্চাৎভূমিত সমুদ্ৰ আৰু আকাশকলৈ বিস্তীৰ্ণ পৰিৱেশত মহাজাগতিক কিবা এটা সম্পৰ্কে কোৱাৰ মানসেৰে পদম "কৃষ্ণানি বেগানি বাৰো"ৰ প্ৰদৰ্শন অনুষ্ঠিত কৰা হৈছে সমুদ্ৰৰ বলুকাত। কিন্তু বালিৰ ওপৰত নৃত্য কৰা আৰু বতাহে নৃত্যশিল্পীগৰাকীৰ শাৰী উৰুৱাই নিয়াৰ অসুবিধাৰ বাবে দৃশ্যটোৱে যথোচিত সাফল্য অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। বিশুদ্ধতাবাদী ৰায়ৰ কেমেৰাই, দৃষ্টিকোণ আৰু দূৰত্বৰ পৰিবৰ্ত্তন সাধন নকৰাকৈ একে স্থানৰ পৰা নৃত্যৰ দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা

পদ্ধতিয়ে, ৱৰ্ণমৰ শেষ অংশটোত দ্বিমাত্ৰিক মাধ্যমটোৰ ত্ৰৈমাত্ৰিক মূল্য উপলব্ধি কৰাবলৈ সক্ষম নহ'ল। নৃত্য শিল্পী গৰাকীৰ বয়সেও সমস্যাটো জটিল কৰি তুলিলে। ই আমাক *জলসাঘৰৰ* আচৰিত ধৰণে বৈচিত্ৰ্যহীন (পোনপটীয়াকৈ কেমেৰাৰ সন্মুখত প্ৰদৰ্শন কৰা) নৃত্য আৰু গীতৰ দৃশ্যটোলৈ মনত পেলায়।

শতৰঞ্জ কি খিলাৰী (১৯৭৭) ত উক্ত পদ্ধতিটোৱে সাফল্য অৰ্জন কৰিছে, সম্ভৱ তাৰ শিল্পী সৰস্বতী এজনী কম বয়সীয়া নৃত্য-শিল্পী হোৱাৰ বাবে আৰু ৰায় নিজে স্থিতিশীল কেমেৰা ব্যৱহাৰ সপক্ষে আগৰ দৰে আকোৰগোজ নোহোৱাৰ বাবে। নৃত্যটোৰ সৌন্দৰ্য্য অসাধাৰণ, তাৰ আলফুলীয়া আকৰ্ষণীয় শক্তিয়ে নিখুঁতভাৱে শেষ মোগল সম্ৰাটজনৰ পতনৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰে। নবাবৰ মন্ত্ৰীয়ে চৰকাৰৰ আৱাসিক প্ৰতিনিধি জেনেৰেল আউটৰামক (ৰিচাৰ্ড এটেনবৰই আত্ম প্ৰত্যয় আৰু অপৰাধগ্ৰস্ত ইতিহাসবোধেৰে ৰূপায়িত কৰা) লগ ধৰি আহি ঠিক পাইছে, যি অযোধ্যাৰ নবাবক তেওঁৰ মোগল ৰাজমুকুট বৃটিছক সমৰ্পণ কৰাৰ দাবী কৰিছে। নবাবক এইদৰে ব্যস্ত হৈ থকা অৱস্থাত দেখি অমায়িক মন্ত্ৰীজনে, চকুপানী ওলাওঁ ওলাওঁ হোৱা অৱস্থাৰে বিৰ্জু মহাৰাজৰ শক্তিশালী, মোলায়ম কণ্ঠস্বৰে নিখুঁত ভাৱে সঙ্গত কৰা গাভৰু নাচনী ছোৱালীজনীৰ লয়লাস গতিৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে। জেনেৰেল আউটৰামৰ তৰ্জন-গৰ্জনৰ বিপৰীতে সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ জগতত কোনো চাৰিত্ৰিক বিকৃতি ঘটা নাই। কেৱল সময়েই বিপৰ্যস্ত। নবাবৰ বাবে ইতিহাসৰ প্ৰভাৱ অতিশয় শক্তিশালী। তেওঁ এজন জাত কবি, সৌন্দৰ্য্যৰ উপাসক, শিক্ষিত আৰু সংস্কৃতি পৰায়ণ ব্যক্তি। মোগল সাম্ৰাজ্যৰ বেলি মাৰ যোৱা ক্ষণত কে'বা দশক— সম্ভৱ এটা সম্পূৰ্ণ শতক-জোৰা ভুলবোৰ শুধৰাবৰ বাবে যে তেওঁৰ জন্ম হোৱা নাই তাক বুজিপোৱাৰ জোখাৰে তেওঁ যথেষ্ট বুদ্ধিমান।

ৰায়ে বহু বছৰ ধৰি হিন্দী ভাষাত ছবি নিৰ্মাণ কৰাৰ প্ৰস্তাৱৰ বিৰোধিতা কৰি আহিছিল, কাৰণ ভাষাটো তেওঁ ভালকৈ নাজানে, আৰু সেয়ে তাৰ ব্যৱহাৰ তেওঁৰ চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে অটৰ (auteur) পদ্ধতিৰ অনুকূল নহয়। এতিয়ালৈকে তেওঁৰ ছবিৰ এনে এটা সংলাপ নাই যিটো তেওঁ নিজে লিখা নাই। এতিয়া এইটো এৰিব লগা হ'ল।

আংশিকভাৱে, ইতিপূৰ্বে আলোচিত কাৰণত আৰু আংশিকভাৱে, সম্ভৱ, কাহিনীৰ কালছোৱাৰ পৰিবেশ আৰু পটভূমিৰ বিশালতাৰ ওপৰত দৃষ্টি ৰাখি ৰঙৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা পূৰাবৰ বাবে, ছবিখন ৰঙীন কৰাৰ বাবে কেৱল হিন্দীতে নহয়, নবাব ৱাজিদ আলি শ্বাহৰ লক্ষ্ণৌৰ সৌন্দৰ্য্যমণ্ডিত, উৰ্দু ভাষাত নিৰ্মাণ কৰিবলৈ ৰায় মান্তি হ'ল।

মুন্সি প্ৰেমচাঁদৰ বিখ্যাত গল্পটো চুটি, কেৱল দুজন সম্ভ্ৰান্তলোকে বৃটিছে লক্ষ্ণৌ অধিকাৰ কৰাৰ কালছোৱাত ডবা খেলত জীৱন উছৰ্গা কৰাৰ, ব্যঙ্গাত্মক কাহিনী।

ভাষাটো নজনাৰ বাবে, ৰায়ে কেৱল তাক জনা মানুহৰ সঙ্গ লোৱাই নাছিল, তেওঁ যথেষ্ট প্ৰতিভা সম্পন্ন অভিনেতাৰো সহায় লৈছিল। নবাবৰ চৰিত্ৰটো, সমকালীন হিন্দী

চিনেমাৰ সৰ্বাধিক গতানুগতিক খল নায়ক, দৰ্শকে অসৎ বুলি ঘিণাবলৈ বিচৰা এজন মানুহ হিচাবে বৰ বৰ কথাৰে অভিনয় কৰাত অভ্যস্ত, আমজাদ খানে অতিশয় গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণভাৱে ৰূপদান কৰিছে। সঞ্জীৱ কুমাৰ আৰু চাইদ্ জাফ্রিয়ে সম্ভ্রান্ত লোক দুজনৰ ভাও দুটাত অভিনয় কৰিছে; দুয়োৰো অভিনয় অতি সুন্দৰ; কিন্তু, জাফ্রিৰ অভিনয় লক্ষ্ণৌৰ চহৰীয়া হাস্যৰস আৰু সুৰুচিৰে অধিক বাস্তৱ অনুভূতি সম্পন্ন।

ৰায়ৰ বাবে, ই এটা অসাধাৰণ গাঁথনি। ছবিখনত দুডাল স্পষ্টভাৱে ভিন্ন প্ৰকাৰৰ মধ্যস্থতাকাৰী যোগসূত্ৰ আছে; এডাল তথ্যধৰ্মী আৰু আনডাল কাহিনী ধৰ্মী। ৰায়ে নিজে কষ্টসহিষ্ণুতাৰে, লৰ্ড ডেলহাউচিৰ ৰাজ্য চামিলকৰণৰ লানি লগা কাৰ্যাৱলী, লক্ষ্ণৌত প্ৰৱেশ কৰা সৈন্য বাহিনী আৰু জেনেৰেল আউটৰামৰ সেইবোৰ সঞ্চালন কৰাৰ ইতিহাস আৰু পটভূমি সম্পৰ্কীয় খুটি-নাটি সম্পন্ন গৱেষণা চলাইছিল। বৃটিছৰ কাৰ্যকলাপ অধিক বৰ্ণনামূলক গুৰুত্ব প্ৰদান আৰু বিশ্লেষণাত্মক প্ৰণোদিত কৰণৰ যোগেদি পৰিৱৰ্দ্ধিত কৰা হৈছে। তুলনামূলক ভাৱে কম পৰিমাণৰ তথ্য সম্বলিত যেন লগা ভাৰতীয় দিশটো অধিকগুণে প্ৰতীতিবাদী (impressionist)। এই খিনিতেই, ৰায়ৰ ছবিত সাধাৰণতে দুৰ্লভ, গাঁথনিজনিত দুৰ্বলতাই সামগ্ৰিক সাফল্যৰ অভাৱ আনিছে। কাহিনীৰ ভাৰতীয় দিশটোৰ স্পৰ্শানুভূতি অতি সুন্দৰকৈ অনুভূত হৈছে; কিন্তু তথ্যবোৰ সমানে খুটিনাটি পূৰ্ণ আৰু অবিচলতাৰে গঢ়ি তোলা হোৱা নাই।

তেওঁৰ কৰ্মজীৱনত প্ৰথমবাৰৰ বাবে, ৰায়ে সম্পূৰ্ণৰূপে বৰ্ণনাত্মক পদ্ধতিৰ বেষ্টনীৰ বাহিৰলৈ ওলাইছে। একমাত্ৰ *নায়কৰ* বাহিৰে, তেওঁৰ ছবিত আনকি ফ্লেছবেকো নাছিল। (নিশ্চিন্তপুৰত সৰ্বজয়াৰ ভাৱাবিষ্ট অৱস্থা তাৰ দ্বাৰা কিমান অনায়াসে প্ৰকাশ কৰা গ'ল হেঁতেন!); *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* বাহিৰে আন কোনো ছবিত কল্পিত আশা পূৰণৰ প্ৰকাশৰ বাবে ফ্লেছ ফৰৱাৰ্ডৰ ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই। তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিবোৰৰ গাঁথনি ধাৰাবাহিকতা ধৰ্মী। এটা শক্তিশালী গতিশীল ভেঁটিৰ আধাৰত সূক্ষ্ম কামবোৰ সম্পন্ন কৰা হয়। তেওঁৰ কৰ্ম পদ্ধতিৰ এই লক্ষণবোৰৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে, ৰায়ে *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীত* এনে সময়তে আগ পিছাকৈ ভালেমান বস্তুৰে সংখ্যাৰ খেল দেখুৱাবলৈ লৈছে যেন লাগে।

সেয়া হ'লেও, ঘটনাবোৰৰ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ সৰ্বত্ৰ বিদ্যমান, আৰু পটভূমিৰ বিস্তীৰ্ণতাক আবেগ-অনুভূতিৰ খুটি-নাটিৰ লগত সুন্দৰকৈ সম্পৰ্কিত কৰা হৈছে। জেনেৰেল আউটৰামৰ পৰ্দাৰ সিপাৰে থকা ৰাজমাতাৰ লগত হোৱা বাক-বিতণ্ডাৰ দৃশ্যটোত, অদৃশ্য কণ্ঠস্বৰটোৱে ঐতিহাসিক গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰি কথা কৈছে, যিটোৰ সন্মুখত আউটৰাম, তেওঁৰ ঘৃণনীয় ধূৰ্তালি সম্পৰ্কে কষ্টকৰ ভাৱে সজাগ। আউটৰামৰ সন্মুখীন হৈ, ৰজায়ো নিজৰ মুকুটটো তেওঁক সমৰ্পণ কৰি, কিন্তু আত্মমৰ্যাদা অৱনমিত কৰা সেই 'চুক্তি' খন চহী কৰিবলৈ মান্তি নহৈ, তেওঁক সৰু কৰিলে। তিৰোতা দুজনীৰ লালসাৰ —— এজনীৰ নিজৰ স্বামীৰ প্ৰতি আৰু আনজনীৰ তাইৰ প্ৰেমিকৰ প্ৰতি——প্ৰহসনীয় চৰিত্ৰই, সিহঁতৰ স্বামী দুজনৰ, তেওঁলোকৰ ৰাজকীয় সৌষ্ঠৱৰ ভেঁটি দেশখন চকুৰ আগতে শত্ৰুৰ হাতত পৰিবলৈ যোৱা

সময়ছোৱাত, ডবা খেলত বিকাৰগ্ৰস্ত ভাৱে নিমগ্ন হৈ থকাৰ করুণ অসঙ্গতিৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰদান কৰিছে।

তেওঁলোকৰ পতনৰ কালছোৱাত এই ডাঙৰীয়া দুজনৰ পুৰুষত্বহীনতা তীব্ৰ ব্যঙ্গৰে তেওঁলোকৰ পত্নী দুগৰাকীৰ অপূৰ্ণ যৌন ক্ষুধা প্ৰকাশক দৃশ্যৰ যোগেদি প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। মিৰ্জাৰ পুৰুষত্বহীনতাৰ দৰেই মিৰৰ, তেওঁৰ পালেঙৰ তলত লুকাই থকা পত্নীৰ প্ৰেমিকৰ আৱিষ্কাৰৰ দৃশ্যৰে সম্পূৰ্ণ হোৱা প্ৰণয় ঘটিত কাৰ্যৰ স্বৰ্গমুখী অজ্ঞতা সমানে হাস্যকৰ। দেশ স্বাধীন হোৱাৰ কালছোৱাত নপুংসক আৰু প্ৰতাৰিত মানুহ দুজনে ভাৰতীয় পদ্ধতি অনুসৰণ কৰি খেলিছে। শেষত, বৃটিছে যেতিয়া লক্ষ্ণৌত প্ৰৱেশ কৰে, তেওঁলোকে খেলিয়েই আছে, কিন্তু এইবাৰ খেলাৰ পদ্ধতি পৰিৱৰ্তন কৰিলে বৃটিছৰ পদ্ধতিলৈ।

তেওঁৰ পত্নীয়ে বিচাৰিছে যৌন পৰিতৃপ্তি; মিৰ্জাই বিচাৰিছে এটা আকৰ্ষণীয় মুহূৰ্তত এৰি অহা খেলখন সম্পূৰ্ণ কৰিবলৈ। তেওঁৰ পত্নীৰ লগত হোৱা কথা-বতৰা সন্তীয়া আবেগ আৰু ব্যঙ্গৰে ভৰপূৰ ঃ

খুৰচিদ (পত্নী) ঃ সেই খেল । সেই খেলক মই গৰিহণা দিওঁ।

মিৰ্জা ঃ কিন্তু কিয় ? ই এটা চমৎকাৰ খেলা তুমি জানা ! ইয়াক এজন ভাৰতীয়ই আৱিষ্কাৰ কৰিছিল, আৰু এতিয়া সমগ্ৰ জগতে এই খেল খেলে।

খুৰচিদ ঃ তেনেহ'লে সমগ্ৰ জগতখনেই মূৰ্খ।

মিৰ্জা ঃ মূৰ্খ? তুমি জানা মই ডবা খেলিবলৈ লোৱাৰ পিছৰ পৰা মোৰ চিন্তা শক্তি এশগুণে বৃদ্ধি পাইছে।

পত্নী দুজনীক লাগে যৌন সুখ; গিৰীয়েক দুজনক লাগে ডবা খেল। এই দুয়োটা বস্তু হৈছে, দেশখন ধ্বংস হৈ যোৱাৰ কথালৈ মন কাণ নিদি তাৰ পৰা এৰাই থকাৰ পথ। মিৰ্জাৰ পুৰুষত্বহীনতা আৰু মিৰৰ পত্নীৰ প্ৰতাৰণা দুয়োটা বস্তু সমানে হাস্যকৰ। এই যৌনাত্মক হাস্যৰসৰ নাটক *শতৰঞ্জ* ৰায়ৰ কৰ্মজীৱনৰ এটা অনন্য ঘটনা। যদিও ইয়াৰ নিৰ্মাণ-ব্যয় ৰায়ৰ আন যি কোনো ছবিৰ তুলনাত যথেষ্ট অধিক পৰিমাণৰ আৰু ইয়াত হিন্দী চিনেমাৰ আগশাৰীৰ চিত্ৰ তাৰকাই অভিনয় কৰিছে, একমাত্ৰ কলিকতাৰ বাহিৰে আন কোনো ঠাইত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীয়ে* কোনো কালে পূৰ্ণ-পৰ্য্যায়ৰ মুক্তি লাভ কৰিব পৰা নাছিল; কলিকতাত ই যথেষ্ট দীৰ্ঘ দিন জুৰি চলিছিল। ই অৱশ্যে বহুতৰ বিৰূপ সমালোচনাৰো সন্মুখীন হৈছিল; বিশেষকৈ সেই সকলৰ পৰা, যি সকলে ৱাজিদ আলি শ্বাহক ভাৰতৰ শেষ স্বাধীন শাসনকৰ্তা হিচাপে গৰিমামণ্ডিত কৰাটো পছন্দ কৰিছিল। সেই সম্পৰ্কে মতামত দি ৰায়ে এটা সাক্ষাৎকাৰত এইদৰে কৈছিল ঃ

এইটো যি কোনোৱে সহজে অনুমান কৰিব পাৰিব যে ৱাজিদক সৎ ব্যক্তি আউটৰাম

> অসৎ ব্যক্তিৰূপে কৰা চামিলকৰণটোৰ চিত্ৰায়নে স্বভাৱসিদ্ধভাৱে ছবিখনৰ জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধি কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। মোৰ পদ্ধতিয়ে মিথ্যা বিবৃতিকৰণ বৰ্জন কৰিছে। ই সৰ্বজন সমৰ্থিত সামন্তবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদৰ প্ৰতিক্ৰিয়াও নিৰুৎসাহিত কৰিছে, সেইবোৰ আওকাণ কৰাৰ বা তাৰ কুফলবোৰৰ গুৰুত্ব প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নহয়, সেইবোৰ কাৰ্য্যকৰী কৰা ব্যক্তিসকলৰ ওপৰত কিছুমান চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য আৰোপ কৰাৰ বাবেহে। এই বৈশিষ্ট্যবোৰ সাজি উলিওৱা হোৱা নাই; সেইবোৰ ইতিহাসে সমৰ্থন কৰে। মই আগতেই জানিছিলো যে, ই কিছুমান দ্বিধাগ্ৰস্ত মনোভাৱৰ সৃষ্টি কৰিব, কিন্তু *শতৰঞ্জ* মোৰ বাবে এনে এটা কাহিনী নাছিল, য'ত মানুহে খোলা-খুলিকৈ কোনো এটা পক্ষ ল'ব বা কোনো নীতিগত মনোভাব গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। মই ইয়াক গ্ৰহণ কৰিছিলো এটা অধিক চিন্তাশীল, অথচ দুটা সংস্কৃতিৰ মাজৰ সংঘৰ্ষ সংক্ৰান্ত কঠোৰ ধাৰণাৰূপে — এটা জৰাজীৰ্ণ আৰু অসফল আৰু আনটো শক্তিশালী আৰু বিদ্বেষপৰায়ণ। মই তদুপৰি সেই বৰ্ণালীৰ সীমামূৰীয়া ৰঙ দুটাৰ মাজত অৱস্থিত সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যসূচক গাঢ়তাযুক্ত ৰংবোৰৰ ওপৰতো বৈশিষ্ট্য আৰোপ কৰিছিলো।

ছবিখন এটা উল্লেখযোগ্য ভাৱে গভীৰ দৃষ্টি, হাস্যৰস আৰু সূক্ষ্ম ঐতিহাসিক জ্ঞান সম্পন্ন কলা-কৰ্ম। তথাপি, ই তাৰ ক্ষুদ্ৰাকাৰ পেইন্টিং সদৃশ উৎকৃষ্টতাৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ, আনকি তাৰ সূক্ষ্ম ৰুচিসম্পন্ন অংশটোৰো, আশা-আকাঙ্খা এনেদৰে ভঙ্গ কৰিছিল যে, তাৰ ভাৱনাৰ সত্যতা আৰু বক্তব্য ভৱিষ্যৎ কালতহে পুনৰাবিষ্কৃত হ'ব।

তাৰ পিছৰ ছবি *জয় বাবা ফেলুনাথ* (১৯৭৮) এ *সোনাৰ কিল্লাৰ* নিৰ্মাণ শৈলী আৰু চৰিত্ৰ সমূহ আগবঢ়াই নিছে। কাহিনীটো এইবাৰ বাৰাণসীলৈ স্থানান্তৰিত কৰা হৈছে, যিটোৱে ৰায়ক চহৰখন পুনৰ দৰ্শন কৰাৰ সুযোগ দিছে, এইবাৰ কেমেৰাৰ ভিতৰত ৰঙৰ সম্ভাৰ লৈ। উৎপল দত্তই অশেষ তৃপ্তিৰে খল-নায়কৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰিছে। কানু মুখাৰ্জীয়ে অৰ্জুন ৰূপে, এটা শান্ত বক্ৰ দৃষ্টি যুক্ত তীব্ৰ বিদ্বেষেৰে, তেওঁৰ শৰীৰ কাহে জোকাৰ মৰা অৱস্থাত, ছুৰি নিক্ষেপ কৰিছে। সকলোৱে উপভোগ কৰিছে এটা সুন্দৰ সময়। লেখক সন্তোষ দত্তৰ সদায় দেখি থকা বস্তুবোৰ আগ্ৰহ আৰু আন্তৰিকতাৰে বৰ্ণনা কৰাৰ অসাধাৰণ ক্ষমতা আছে। এজন কমিক্‌চ্ ভালপোৱা যুৱক ৰূপে জীত বসুৱে প্ৰশংসনীয় অভিনয় কৰিছে। সচৰাচৰ হোৱাৰ দৰে উৎকণ্ঠা পূৰ্ণ অৱস্থা (suspense) মৃদু প্ৰকৃতিৰ, হিংসাত্মক ঘটনাবোৰ সাধু কথাৰ গুণ-সম্পন্ন আৰু সংঘটন উপভোগ্য। ছবিখন *সোনাৰ কিল্লাৰ* তুলনাত অধিক আকৰ্ষণীয় আৰু অনায়াস গতিসম্পন্ন। ইয়াক সহায় কৰিছে স্থানিক ঐক্যই, যি ক্ষেত্ৰত ৰায়ৰ *অপৰাজিতৰ* পুৰণি চাৰণভূমী বাৰাণসীয়ে প্ৰশংসনীয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।
ৰায়ৰ শিশুৰ বাবে চলোৱা এনে আনন্দদায়ক অনুশীলনৰ প্ৰতি পক্ষপাত এতিয়া অধিক

ওপৰত *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ঃ সিদ্ধাৰ্থই (ধৃতিমান চেটাৰ্জী) তেওঁৰ ভনীয়েকক (কৃষ্ণা বসু) নীতি শিক্ষা দিছে, যি চাকৰিত উন্নতিৰ বাবে তাইৰ ওপৰৱালাৰ লগত বন্ধুত্ব স্থাপন কৰাটো অপছন্দ নকৰে

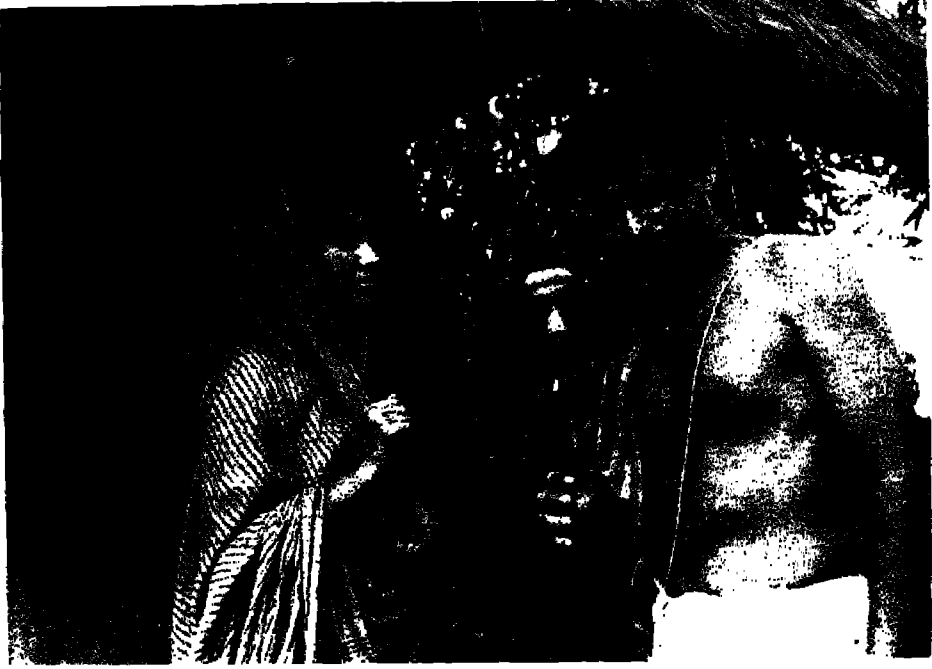
তলত *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ঃ সিদ্ধাৰ্থ আৰু তেওঁৰ এজন ঘনিষ্ঠ বন্ধু (কল্যাণ চেটাৰ্জী) যাৰ লগত তেওঁৰ বৰ বেছি মিল নাই

ওপৰত *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ঃ সিদ্ধাৰ্থক তেওঁৰ বন্ধুৱে এজনী নাৰ্চৰ (শেফালী) ওচৰলৈ লৈ যায়, যি তেওঁক যৌন সম্ভোগৰ সুযোগ যাচে, কিন্তু সিদ্ধাৰ্থই সেই সুযোগ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে

তলত *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ঃ সিদ্ধাৰ্থ তেওঁ বন্ধুত্ব স্থাপন কৰা ছোৱালীজনীৰ (জয়শ্ৰী ৰায়) লগত যাক তেওঁ এটা চাকৰি নথকাৰ বাবে বিয়া কৰাব নোৱাৰে

ওপৰত *সীমাবদ্ধ*ঃ ৰায়ে শৰ্মিলা ঠাকুৰ আৰু বৰুণ ছন্দক পৰিচালনা কৰিছে

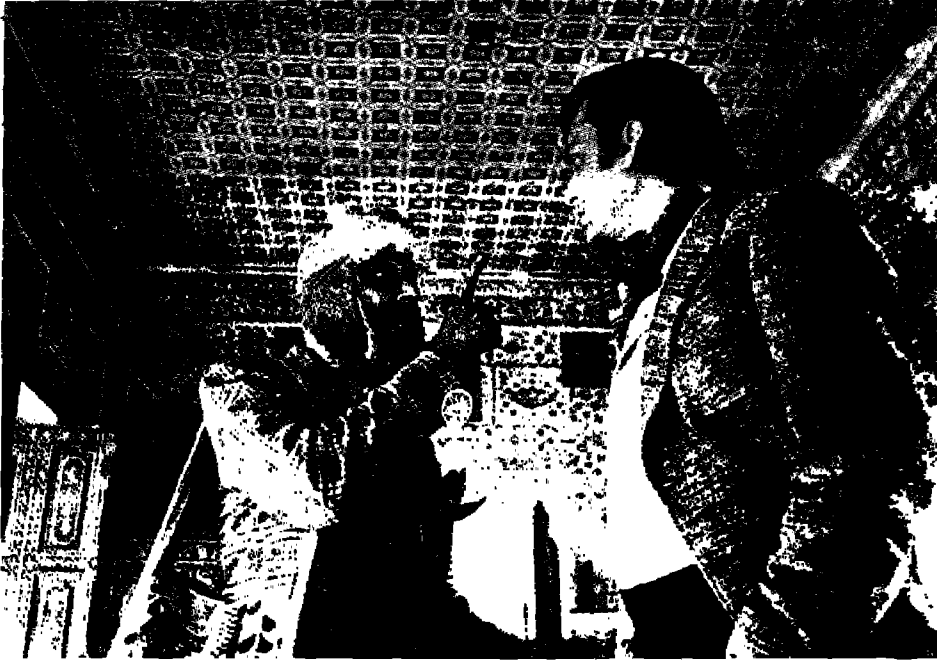
তলত *সীমাবদ্ধ*ঃ শ্যামলেন্দুৱে (বৰুণ ছন্দ) তাৰ খুলশালীয়েকৰ (শৰ্মিলা ঠাকুৰ) পৰা শ্ৰদ্ধা অৰ্জন কৰিবলৈ বিচাৰে, কিন্তু তাই তাৰ জীৱন ধাৰণৰ পদ্ধতি লৈ সুখী নহয়। তাৰ সমাজখনৰ অন্তৰ্ভুক্ত শ্যামলেন্দুৰ পত্নীয়ে (পাৰমিতা চৌধুৰী) দৰ্শকৰ দৰে চাই থাকে

সীমাবদ্ধঃ বায়েক ভনীয়েক দুজনী

ওপৰত *অশনি সংকেত* ঃ খাদ্যৰ অনাটনে গাওঁখনলৈ দুৰ্যোগ আনিছে। সুখে স্বাচ্ছন্দ্যেৰ কাম কৰি অহা ব্ৰাহ্মণ পুৰোহিত (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) আৰু তেওঁৰ সুন্দৰী পত্নী (ববিতা) কষ্টৰ সন্মুখীন হৈছে

তলত *অশনি সংকেত* ঃ আকাল ওচৰ চাপি আহিছে ঃ ব্ৰাহ্মণৰ বাবে চিন্তা কৰিবলৈ আৰু কাৰো একো নাই

ওপৰত *অশনি সংকেত* ঃ চুবুৰীয়া মানুহ এজনৰ পত্নীয়ে (সন্ধ্যা ৰয়) এমুঠি চাউলৰ বাবে নিজৰ দেহা বিক্ৰী কৰিছে

তলত *অশনি সংকেত* ঃ পুৰোহিতজনৰ পত্নী ধৰ্ষিতা হ'ল, কিন্তু সেই বিষয়ে আৰু তাৰ প্ৰতিশোধ লোৱাৰ বিষয়ে কোনেও কেতিয়াও একো জানিব নোৱাৰিব

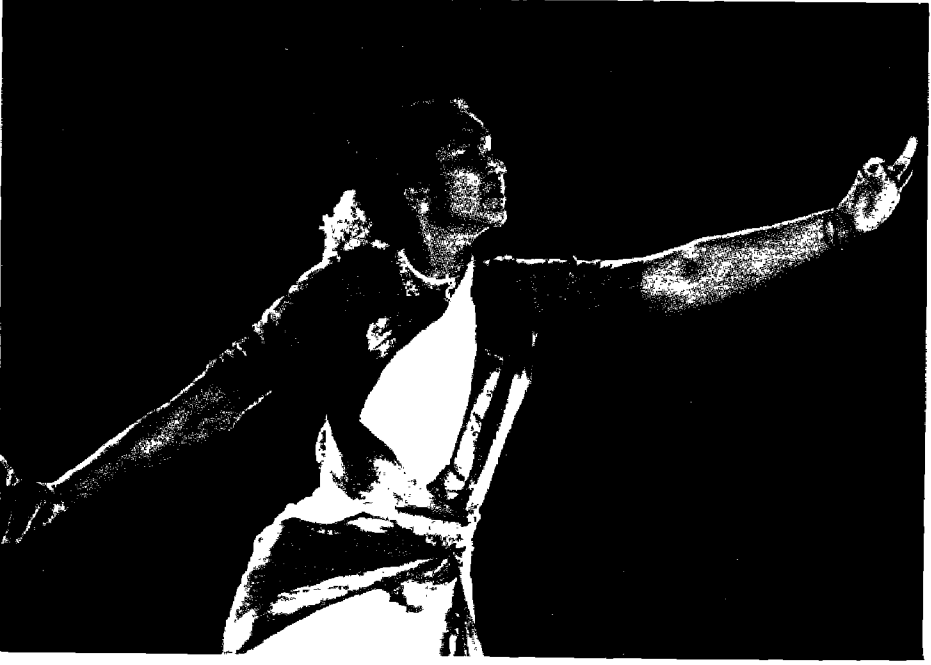
দি ইনাৰ আইঃ অন্ধ হৈ যোৱাৰ পিছতো চিত্ৰ অংকন কৰি যোৱা, তেওঁৰ অন্যতম শিক্ষক, বিশ্বভাৰতীৰ কলা ভৱনৰ বিনোদ বিহাৰী মুখোপাধ্যায় সম্পৰ্কে নিৰ্মাণ কৰা ৰায়ৰ তথ্য-চিত্ৰ

ওপৰত *সোণাৰ কেল্লা* ঃ ডিটেক্টিভ (সৌমিত্র চেটাৰ্জী) আৰু অপৰাধ কাহিনী ৰচয়িতা (সন্তোষ দত্ত) ৰাজস্থানৰ কোনো এটা প্ৰাসাদত

তলত *সোণাৰ কেল্লা* ঃ ডিটেক্টিভজন, অপৰাধ-কাহিনী ৰচয়িতাজন আৰু পূৰ্বজন্মৰ কথা মনত থকা ল'ৰাজনে মৰুভূমিৰ মাজেদি তেওঁলোকৰ অন্বেষণ-যাত্ৰা চলাইছে

ওপৰত *জন অৰণ্য* ঃ সোমনাথ (প্ৰদীপ মুখাৰ্জী) তেওঁৰ ব্যৱসায়ী খুৰাকৰ (উৎপল দত্ত) লগত, যি তেওঁক ব্যৱসায়ৰ ক্ষেত্ৰখন আৰু তাৰ কৰ্ম-পদ্ধতি সম্পৰ্কে জ্ঞান দিছে

তলত *জন অৰণ্য* ঃ ব্যৱসায়ৰ বিশেষজ্ঞসকল, যিসকলে সোমনাথক ব্যৱসায়ৰ কিটিপবোৰ সম্পৰ্কে শিক্ষা দিব

ওপৰত *জন অৰণ্য* ঃ সোমনাথ আৰু তেওঁৰ উপদেষ্টাজনে বাৰাঙ্গনা জনীক (আৰতি ভট্টাচাৰ্য) তেওঁলোকৰ গ্ৰাহকজনক বাধিত কৰিবলৈ ফুচুলাইছে

তলত *জন অৰণ্য*ঃ সোমনাথ তেওঁৰ বন্ধুৰ ভনীয়েকৰ (সুদেষ্ণা দাস) লগত, তাইক তেওঁৰ গ্ৰাহকজনৰ ওচৰলৈ পঠোৱাৰ ঠিক আগ-মুহূৰ্তত

ওপৰত *বালা*ঃ বিখ্যাত নৃত্য-শিল্পী গৰাকীৰ সম্বন্ধে ৰায়ৰ তথ্য-চিত্ৰ

তলত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰী*ঃ অৱধৰ সম্ভ্ৰান্ত লোক দুজন মির্জা (সঞ্জীৱ কুমাৰ, বাওঁ ফালে) আৰু মীৰ (চাঈদ জাফ্রি), যি দুজনৰ বাবে এখন দবা খেল ব্যতিৰেকে আন কোনো বিশেষ বস্তুৰ অস্তিত্ব নাই

ওপৰত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰী*ঃ আঁক্কিলৰ (ফাৰুক শ্বেইখ) লগত নাফিচা (ফৰিদা জালাল)

তলত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰী*ঃ খুৰ্শীদ (শ্বাবানা আজমী), মিৰ্জাৰ পত্নী

ওপৰত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰী*ঃ ভাৰতবৰ্ষৰ শেষ স্বাধীন শাসনকৰ্তা (আমজাদ খান) অৱধৰ নৱাবে জেনেৰেল আউটৰামৰ (ৰিচাৰ্ড এটেনবৰ,) ওচৰত তেওঁৰ ৰাজমুকুট সমৰ্পণ কৰিছে

তলত *চিক্কিম* ঃ ৰাজ্যখনে ভাৰতবৰ্ষত যোগদান কৰাৰ পূৰ্বতে তাৰ সম্বন্ধে নিৰ্মাণ কৰা তথ্য-চিত্ৰ

ওপৰত *জয় বাবা ফেলুনাথ*ঃ ডিটেক্তিভ্ ফেলুদা (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) আৰু তেওঁৰ দলটোৱে তেওঁলোকৰ কৰ্ম-পন্থা নিৰ্ধাৰণ কৰিছে

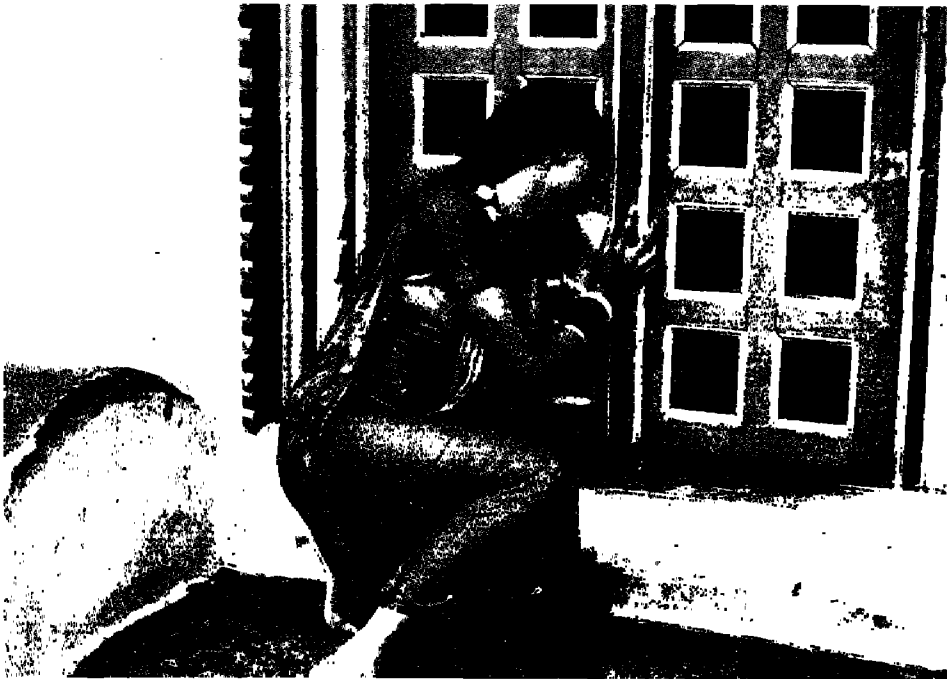
তলত *জয় বাবা ফেলুনাথ*ঃ খল-নায়কজনে ভাৰা কৰা ছুৰী নিক্ষেপকাৰী মানুহজনৰ (কানু মুখাৰ্জী) অবিশ্বাস্য ছুৰী নিক্ষেপণৰ বাবে ঠিয় হোৱা অপৰাধ-কাহিনী লেখকজন (সন্তোষ দত্ত)

হীৰক ৰাজাৰ দেশে ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী আৰু *গুপী গাইন বাঘা বাইন* অৰ নায়ক দুজন, যি দুজনৰ কাহিনী ইয়াত আগবঢ়াই নিয়া হৈছে

ওপৰত *পিকু* ঃ পিকু (অৰ্জুন গুহ ঠাকুৰতা), তাৰ ককাক (প্ৰমোদ গাংগুলী) আৰু মাক (অপৰ্ণা সেন)

তলত *পিকু* ঃ স্বামীয়ে (শোভেন লাহিৰী) মনত গুপুতে ৰখা কথাটো প্ৰকাশ কৰি ক'লে যে তেওঁৰ পত্নীৰ (অপৰ্ণা সেন) এজন প্ৰেমিক থকাটো তেওঁ জানে

ওপৰত *সদ্‌গতি*ঃ দুখীৰ পত্নীয়ে (স্মিতা পাটিল) তাইৰ স্বামীৰ (ওম পুৰি) প্ৰতি সমবেদনা জনাই তাক, পুৰোহিতজনৰ ঘৰলৈ যোৱাৰ আগতে নিজৰ প্ৰতি যত্ন ল'বলৈ উপদেশ দিছে

তলত *সদ্‌গতি*ঃ তাক গোটেই দিনটো খৰি ফলা কামত লগাই, ব্ৰাহ্মণ পুৰোহিতজনে (মোহন আগাছে) দুখীক, যি তেওঁৰ ওচৰলৈ এটা কামৰ বাবে সহায় বিচাৰি আহিছিল, মৃত অৱস্থাত আৱিষ্কাৰ কৰিলে

ওপৰত *সদ্‌গতি*ঃ তাইৰ স্বামীৰ মৃত্যুৰ পিছত ব্ৰাহ্মণজনৰ দুৱাৰ-ডলিত দুখীৰ পত্নী

তলত *ঘৰে বাইৰে*ঃ ইংৰাজ গৃহ শিক্ষয়িত্ৰী মিচ গিল্‌বিৰ (জেনিফাৰ কাপুৰ) লগত নিখিলেশ (ভিক্টৰ বেনাৰ্জী)

ওপৰত *ঘৰে বাইৰে*ঃ নিখিলেশে তেওঁৰ পত্নী বিমলাৰ (স্বাতিলেখা) লগত পৰিচিত কৰাই দিয়াৰ পিছত সন্দীপে (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী) তেওঁক প্ৰলুব্ধ কৰিবলৈ আগবাঢ়িছে

তলত *ঘৰে বাইৰে*ঃ নিখিলেশৰ নবৌৱেকে (গোপা আইছ) বিমলাৰ সন্দীপৰ লগত ঘটা প্ৰণয় কাৰ্য নিন্দাৰ চকুৰে লক্ষ কৰিছে

সুকুমাৰ ৰায় ঃ ৰায়ৰ তেওঁৰ পিতৃ সম্পৰ্কীয় তথ্য-চিত্ৰ

স্পষ্ট হৈ ধৰা পৰিছে। *জয় বাবা ফেলুনাথৰ* পিছৰ ছবিখন *হীৰক ৰাজাৰ দেশে* (১৯৭৯), যিখন ৰঙীন আৰু *গোপী গাইন বাঘা বাইনৰ* পৰিশিষ্ট জাতীয় ছবি।

গোপী গাইন এ শিশুসকলৰ মাজত লাভ কৰা বিপুল জনপ্ৰিয়তাই সম্ভৱ ৰায়ক তেওঁৰ পিতামহ, পিতৃ আৰু পিছৰ কালৰ আন শিশু-সাহিত্য ৰচয়িতাৰ মৃত্যুৰ পিছত দীৰ্ঘকাল ধৰি অনুভূত হোৱা বিৰতিৰ ওৰ পেলাবৰ বাবে উদ্বুদ্ধ কৰিছিল। *হীৰক ৰাজাৰ দেশেত* তেওঁ সংলাপক ছন্দোময় কৰাৰ এটা কৌশল উত্থাপন কৰিছে। তেওঁৰ এই স্বআৰোপিত সীমাৱদ্ধতা ৰায়ে সুন্দৰকৈ চম্ভালিছে; তেওঁৰ চিৰকলীয়া আৱিষ্কাৰমুখী মনে এটা অতিৰিক্ত বস্তুৰ মোহিনী বান প্ৰয়োগ কৰি আনন্দ লাভ কৰিছে। সৰল শব্দেৰে সাফল্য অৰ্জন কৰা গীতবোৰ *গোপী গাইন বাঘা বাইনৰ* গীতৰ দৰে আত্মপ্ৰত্যয়েৰে ৰচনা কৰা হৈছে। তেওঁৰ পশ্চিমীয়া অপেৰাৰ জ্ঞানে তেওঁক গীতবোৰ নাটকীয় ভাৱে ৰূপদান কৰাত সহায় কৰিছে, সুৰবোৰক নিপুণতাৰে কথাৰ অৰ্থ প্ৰকাশক কৰি তোলা হৈছে। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয়, লোক আৰু ধৰ্মীয় সঙ্গীতকে ধৰি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ পৰা সেই সুৰবোৰ লোৱা হৈছে।

নতুনত্ব থকা সত্ত্বেও, যি পৰিমাণৰেই নহওক, শিক্ষামূলক দিশৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব অৰ্পণ আৰু গোপী আৰু বাঘাৰ নিষ্পাপ জগতখনত দেখ-দেখকৈ অনাৱশ্যকীয় ভাৱে সৰল আৰু বিপ্লৱী চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্ভুক্তিকৰণে ছবিখনৰ ভাৰসাম্যৰ ক্ষতিসাধন কৰিলে। সম্ভৱ সেইবাবেই ই ৰায়ৰ সৰ্বাধিক দুৰ্বল শিশু চিত্ৰত পৰিণত হ'ল, যিখন তেওঁৰ আগৰ তেনে ধৰণৰ ছবিৰ দৰে প্ৰাপ্তবয়স্কলোকে উপভোগ কৰিব নোৱাৰে। শিশুবোৰ এতিয়া আৰু সৰলতাৰ শেষ আশ্ৰয়স্থল নহয়, কাৰণ গোপী আৰু বাঘাই শিক্ষকতা কৰিবলৈ ল'লে।

সৰলতাৰ মৃত্যুৰ অধিকতৰ ৰূপ প্ৰকাশ পালে ফৰাচী টেলিভিচনৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ২৫ মিনিটীয়া চুটি ছবি *পিকু* (১৯৮০) ত। সেই শিশু এইবাৰ প্ৰাপ্তবয়স্কৰ জগতৰ জালত বন্দী হৈছে, আৰু তাৰ পিতৃ-মাতৃৰ মাজৰ তিক্ত সম্পৰ্ক আৰু মাক আৰু তেওঁৰ এজন প্ৰেমিকৰ মাজত সংঘটিত যৌনাত্মক কাৰ্য্যৰ বাবে - যি দুটা বস্তুৰ এটাও সি বুজি উঠিব পৰা নাই - সেইখন জগতৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিছে। তদুপৰি, সি তাৰ মৃত্যুৰ দুৱাৰ দলিত উপনীত হোৱা দুৰ্বল ককাদেউতাকৰ সঙ্কটজনক অৱস্থাটোৰ বিৰুদ্ধেও মানসিক সংগ্ৰাম কৰিবলগীয়া হৈছে। এটা কৰুণ মুহূৰ্ত্তত সি তাৰ সোঁহাতখন বুঢ়া মানুহজনৰ হাতৰ লগত তুলনা কৰি চাইছে, আৰু তাৰ হাতখননো কিয় ইমান নিমজ আৰু নিপোটল আৰু ককাদেউতাকৰ ভয় লগা ভাৱে শিৰ ওলাই থকা হাতখননো কিয় ইমান ক্ষীণ, তাকে ভাবি আচৰিত হৈছে। এই আটাইবোৰ বস্তুৰ দ্বাৰা উৎপীড়িত তাৰ মনটো নীৰৱতাৰে প্ৰকাশ পাইছে সি অঙ্কন কৰা ৰঙীন চিত্ৰৰ মাজেদি। শৈশৱ আৰু বাৰ্দ্ধক্যৰ বৈপৰীত্যই এটা নিগূঢ় প্ৰকৃতি আৰু জীৱনৰ অন্তহীন পুনৰাবৃত ৰহস্যৰূপে ৰায়ক সদায় আকৰ্ষিত কৰি আহিছে। আমি এইটো প্ৰথম

লক্ষ্য কৰিছিলো *পথেৰ পাঁচালীত*, যেতিয়া ল'ৰা-ছোৱালীহালে প্ৰথম ৰেলগাড়ী দৰ্শন কৰাৰ ঠিক পিছ মুহূৰ্ত্তত, তাৰ লগত সম্পূৰ্ণ বৈপৰীত্যৰ জোকাৰ বহন কৰা, স্থবিৰ বৃদ্ধা আইতাকৰ মৃত্যু ঘটিছিল। ইয়াত বস্তুটো পৰিষ্কাৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে, কিন্তু বৈপৰীত্যৰ পৰিৱৰ্ত্তে, শিশুৰ কেউফালে প্ৰৱহমান ৰহস্যজনক ভাৱে ব্যাখ্যাহীন ঘটনাৰ যোগেদি। *পিকুত* আমি সন্মুখীন হোৱা আমাৰ কেউফালে ঘটি থকা ঘটনাবোৰৰ গুৰুত্ব কমাই দিয়া, জন্ম আৰু মৃত্যুৰ নিষ্ঠুৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্পৰ্কীয় কিঞ্চিত ধাৰণা আছে। পিকুৰ মনত উদয় হোৱা অব্যক্ত প্ৰশ্নবোৰ তাৰ বাবে যিমান মৌলিক, প্ৰাপ্তবয়স্ক জগতখনৰ বাবেও, যেতিয়া ই চিন্তা কৰিবলৈ এৰে, সিমানেই মৌলিক। দৰাচলতে, তাৰ যোগেদিহে আমি সদায় এৰাই চলিব খোজা সেই একেবোৰ প্ৰশ্ন সম্পৰ্কে চিন্তা কৰিবলৈ বাধ্য হওঁ। এয়া, কথোপনিষদত নচিকেতাৰ শিশু মনৰ দাৰ্শনিক জিজ্ঞাসাৰ এটা কাব্যিক স্মৃতি জাগৰণ ঃ মৃত্যু বস্তুটো কি ? পিকুৱে সন্মুখীন হোৱা অভিজ্ঞতাৰ সুৰ সেই একেটা জিজ্ঞাসাৰ দ্বাৰা নিঃশব্দে পৰিব্যাপ্ত হৈছে। কথাৰ যোগেদি ব্যক্ত নোহোৱাৰ বাবেই ই আমাক প্ৰভাৱিত কৰে।

স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশিত *পিকুৰ* এই দিশটোৱেই ছবিখনক প্ৰদান কৰিছে গভীৰতা। শিশুৰ কথাবোৰ বুজি পোৱাৰ অপাৰগতাৰ আমি সমভোগী, ই আমাক নিৰ্বাক কৰে। আমাক ছবিখনৰ যিটো বস্তুৱে নিৰাশ কৰিছে, সেইটো হ'ল স্বামী, স্ত্ৰী আৰু প্ৰেমিকজনৰ তিনিভুজীয়া সম্পৰ্কটোৰ চুলুঙালি। সম্পৰ্কটোৰ বিকাশ নঘটে; তাৰ কোনো আভ্যন্তৰীণ যুক্তি নাই। ই কেৱল এটা কুৰুচি প্ৰদৰ্শন কৰা বস্তুৰূপে স্থিতি পাইছে। তাক শিশুটোৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰাও প্ৰদৰ্শন কৰা হোৱা নাই। যিহেতু, আমি যি দেখিছো সেইয়া এটা অপূৰ্ণ, আন্তৰিকতা বিহীন, উলঙ্গ কামুকতা : ই পিকুৰ মাকৰ অপৰাধ সম্পৰ্কে এটা নৈতিক ৰায় প্ৰদান কৰে। তাত স্বামী-স্ত্ৰীৰ মাজৰ সম্পৰ্কৰ দুৰ্বলতাৰ এটা ক্ষীণ আভাস আছে, কিন্তু সেইটো মুঠেই উদ্‌ঘাটন কৰা হোৱা নাই, আনকি *চাৰুলতাৰ* আৰম্ভণিৰ দৃশ্যটোত চাৰুৱে সৰু দূৰবীণটোৰে, তাইৰ উপস্থিতিৰ প্ৰতি সজাগ নহৈ, তাইৰ কাষেদি পাৰ হৈ যোৱা ভূপতিৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰাৰ দৰেও। ইয়াত ৰায়ে, মাকৰ ব্যভিচাৰিতা সম্পূৰ্ণৰূপে জগৰীয়া কৰিবৰ বাবে তাৰ কাৰণ উত্থাপন কৰিবলৈ বিচৰা নাই। কেৱল, পিকুৰ মনৰ ওপৰত পৰা প্ৰতিবিম্ব হিচাবেহে একমাত্ৰ শয্যাসঙ্গিনী হোৱা কাৰ্য্যেৰে সম্পাদন কৰা প্ৰেমৰ কাৰ্য্যৱলীয়ে কিবা তাৎপৰ্য বহন কৰে। এই মনোভঙ্গিটো অতীতৰ ৰায়ৰ প্ৰকৃতিগত নাছিল, যি ৰেনোৱাই ভবাৰ দৰে ভাবিছিল যে, প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰ কামৰ আঁৰত এটা যুক্তি আছে। অপৰ্ণাই, তেওঁৰ মৃৰটো ভিক্টৰ বেনাৰ্জীৰ পিছফালৰ পৰা নাটকীয় ভাৱে ওপৰলৈ উঠাই অনাৰ সময়ত বিবাহৰ প্ৰমাণ- পত্ৰ এখন কেমেৰাৰ সন্মুখত ক্ষন্তেকৰ বাবে স্থাপন কৰা হ'লে, ঘটনাটো অধিক নৈতিকতা সম্পন্ন হ'ল হেঁতেন নেকি ? স্বামী-স্ত্ৰী হালে পুতেকক হতাশজনক অৱস্থাত এৰি আবেলি পৰত যৌন ক্ৰিয়াত লিপ্ত হোৱাটো কিছু কম অশ্লীল হ'ল হেঁতেন নেকি ? ৰায়ৰ দেখ-দেখকৈ যৌনতাৰ প্ৰতি এক চেন্ট অগষ্টিনিয়ানধৰ্মী ভীতি আছিল।

এই আসোঁৱাহবোৰ থকা সত্বেও— যদি সেইবোৰ আসোঁৱাহেই হয় — ছবিখনৰ

প্ৰভাৱ ব্যঞ্জনাময়। মোৰ বোধেৰে তাৰ কাৰণ, পিকুৰ চৰিত্ৰটোৰ ধাৰণাৰ গভীৰতা, আৰু তাৰ লগত তাৰ চৌদিশে থকা মানুহ আৰু ফুল, ৰঙ, মটৰগাড়ী, ধ্বনি আদিৰ দৰে বস্তুবোৰৰ সম্পৰ্ক *সদ্‌গতি*, তাৰ পৰা নিৰ্গত বৰফৰ দৰে চেঁচা বাম্পই চেৰ-চেৰীয়া কৰা, ৰায়ৰ সৰ্বাধিক ক্ৰোধান্বিত ছবি। ৰায়ৰ প্ৰত্যেকখন বৃহৎ শিল্পকৰ্মৰ দৰে, ছবিখনৰ ঘটনাৰ প্ৰত্যেকটো দিশ সম্পূৰ্ণৰূপে সম্ভাৱনীয়তা যুক্ত; এনে লাগে তাৰ যেন কোনো সম্ভাৱনীয় গতি নাছিল। তাত আচৰিত হ'বলৈ একো নাই। ব্ৰাহ্মণ দম্পতীহাল সম্পূৰ্ণৰূপে ব্ৰাহ্মন-সুগঢ়ী কিন্তু ভেৰেহা, দাম্ভিক কিন্তু এলেহুৱা; চমাৰ দম্পতীহাল সম্পূৰ্ণৰূপে অস্পৃশ্য— ক'লা, আটিল, অপৰিমাৰ্জিত ৰূপে সুদৰ্শন, দাস্য মনোভাৱ যুক্ত আৰু আত্ম সচেতনতাহীন। সিহঁতৰ বৈপৰীত্য, ব্যতিক্ৰমহীন, আৰু ব্ৰাহ্মণৰ আলস্য ভৰা স্বাচ্ছন্দ্যৰ দৃশ্য আৰু চমাৰৰ ক্লান্তিকৰ দৈনন্দিন কামৰ দৃশ্য অগা পিছাকৈ প্ৰদৰ্শন কৰা, সম্পাদনা পদ্ধতিৰে এইটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। শিল্পী নিৰ্বাচনে ছবিখনৰ পৰিপূৰ্ণতা প্ৰাপ্তিৰ ক্ষেত্ৰত বহুত সহায় কৰিছে; মোহন আগাছে পৰম্পৰাগত ব্ৰাহ্মণৰ প্ৰতিৰূপ, সেইদৰে তেওঁৰ পত্নীৰূপে গীতা কাকো; ওম পুৰী আৰু স্মিতা পাটিলে আকৌ এবাৰ সমাজৰ পৰিত্যক্তা সকলৰ প্ৰকৃত ৰূপ ল'লে। গাঁৱৰ পিছ পৰা অস্বাস্থ্যকৰ অঞ্চলত বাস কৰা তিৰোতাৰ স্মিতা পাটিলতকৈ অধিক উন্নত প্ৰতিৰূপ চিন্তা কৰিবলৈ টান। *অৰ্থ* আৰু, তেওঁৰ নিচেই চুটি কৰ্মজীৱনৰ শেষৰ ফালে অভিনয় কৰা বাণিজ্যিক ছবিবোৰত পৰিলক্ষিত হোৱাৰ দৰে উচ্চবিত্ত সমাজৰ লাহ বিলাহৰ লগত যে তেওঁ খাপ খাব নোৱাৰে তাক সদায় অনুমান কৰি অহা হৈছে। বৰ বেছি, *অৰ্দ্ধসত্য* আৰু *সুবহৰ* মধ্যবিত্ত আৰু নিম্নবিত্ত আৰু নিম্ন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ তিৰোতাৰ চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰিছিল। আচলতে, *মন্থনৰ* গোৱালনী, *চক্ৰৰ* চহৰৰ লেতেৰা অন্ধকাৰত বাস কৰা তিৰোতা আৰু মিৰ্চমচালাৰ জলকীয়া বেচা মানুহজনীৰ চৰিত্ৰৰ বাবেহে তেওঁ উপযুক্ত। তেওঁৰ আকৰ্ষণীয়তাত এটা কেঁচা মাটিৰ গুণ আছিল, যিটোৱে অদৃশ্য দুৰ্যোগৰ লক্ষণৰূপে তেওঁৰ পুৰঠ দেহটোৰ ওপৰত ওলমি থাকি উচ্চবিত্ত মানুহক কাম-পীড়িত কৰাটো পূৰ্ব নিৰূপিত আছিল।

সদ্‌গতিৰ গাঁথনি সম্পৰ্কীয় আলোচনীলৈ আমি ঘূৰি আহি এতিয়া লক্ষ্য কৰিম যে, অৱশ্যম্ভাৱিতা ৰূপদান কৰিবৰ বাবে, ব্ৰাহ্মণৰ চৰিত্ৰযুক্ত দৃশ্যকেইটা, চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱতকৈ অধিক বৃহৎ কৰি দেখুৱাবৰ বাবে, কেমেৰাই নিম্ন দৃষ্টিকোণ (low angle) ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছে, আৰু তাৰ বিপৰীতে চমাৰৰ চৰিত্ৰবোৰ সৰু কৰি দেখুৱাবৰ বাবে সিহঁতৰ দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা হৈছে কেমেৰাৰ উচ্চ দৃষ্টিকোণ (high angle) ৰ পৰা। চমাৰৰ পৰিয়ালটোৰ শোকাবহ পৰিণতি প্ৰাপ্তিৰ পিছত ৰায়ৰ চিৰ পৰিচিত পদ্ধতি অনুযায়ী বৰষুণ দিবলৈ ধৰে — এটা "পেথেটিক ফেলাচি" য'ত প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ অৱস্থাৰ ৰূপ শক্তিশালী কৰে। নৈপুণ্য নিহিত আছে অৱশ্যম্ভাৱিতাবোৰৰ সুৰৰ সমন্বয় সাধনৰ ক্ষেত্ৰত, গাঁথনিৰ ওপৰত সু-সমতা আৰোপৰ

ক্ষেত্ৰত, ছন্দৰ(লয়ৰ) নিহিত অৰ্থপূৰ্ণতাৰ ক্ষেত্ৰত, যিটো বস্তুৱে সমগ্ৰ ছবিখনত এটা অনুৰণিত গীতিময়তা প্ৰদান কৰিছে। ফল স্বৰূপে, আমাৰ চকুৰ আগত ভাঁহি উঠিছে তিনি হেজাৰ বছৰীয়া জাতিভেদ প্ৰথাই সৃষ্টি কৰা ঐতিহাসিক সংঘাতৰ ভূমিকা লোৱা উৎপীড়ক আৰু উৎপীড়িতসকলৰ ছবি। (ৰামচন্দ্ৰই শম্বকক এজন শূদ্ৰ হৈ তপস্যাৰ যোগেদি শক্তি আহৰণ কৰাৰ দুৰাকাঙ্খ্যাৰ বাবেই হত্যা কৰাৰ কথাটোলৈ মনত পেলাওক)। কিন্তু ছবিখন উৎপীড়িতজনে সন্মুখীন হোৱা দুৰ্দশাৰ চিৰন্তনীয়া বিবাদেৰে শেষ হোৱা নাই। ব্ৰাহ্মণজনে অহা-যোৱা কৰা বাটত পৰি থকা, অস্পৃশ্যবোৰে আঁতৰাই নিব নোখোজা মৰাশটো চোঁচোৰাই টানি নিয়া দৃশ্যটোৰে, ৰায়ে তেওঁৰ গতানুগতিক উপস্থাপন পদ্ধতি পৰিষ্কাৰ কৰি ছবিখনক এটা নিষ্ঠুৰভাৱে শক্তিশালী আৱেগিক উচ্চতাত উপনীত কৰায়। দুটা প্ৰকাৰৰ দৃশ্যাংশই বিকল্পিতভাৱে নিষ্পেষণৰ চিৰন্তনীয়, আৰু ইয়াত এই মুহূৰ্ত্তত প্ৰত্যক্ষ হোৱা, ৰূপৰ আভাস দিয়ে। প্ৰথমটো হ'ল, আকাশক পৃষ্ঠভূমি কৰি গ্ৰহণ কৰা প্ৰান্তছায়াত্মক (silhoutted) দৃশ্যাংশ; দ্বিতীয়টো, উচ্চ দৃষ্টিকোণৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা ঘাঁহ আৰু বালি, আৰু তাৰ ওপৰেদি মৃতদেহটো চোঁচোৰাই নিয়াৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা তাৰ চিনটোৰ খুটি-নাটি যুক্ত দৃশ্যাংশ। তাৰ আগতেও ৰায়ে আমাক অস্পৃশ্য মানুহে সন্মুখীন হোৱা পৰম্পৰাগত শক্তিৰ এটা নিষ্প্ৰাণ শক্তিশালী প্ৰতীক চিহ্ন উপহাৰ দিয়ে, যেনে অনাহাৰে থকা বন্ধুৱা অস্পৃশ্য চমাৰটোৰ শক্তিক প্ৰত্যাহ্বান জনোৱা, শিলৰ দৰে কঠিন গাঠি থকা গুৰি গছৰ প্ৰকাণ্ড টুকুৰাটো। ব্ৰাহ্মণজনে দেখ-দেখকৈ গৰম আবেলিটোত বিচনাত পৰি বিশ্ৰাম লৈ, উত্তাপ হ্ৰাস পোৱাৰ পিছত, তাক তাৰ জীয়েকৰ আঙঠি পিন্ধোৱা অনুষ্ঠানৰ বাবে শুভক্ষণ এটা চাই দিয়াৰ মানসেৰে অস্পৃশ্য ভৃত্যজনক কামটো কৰিবলৈ দিছিল। সি যে মৰি যাব সেইটো তেওঁ ধাৰণা কৰিব পৰা নাছিল; মানুহটোৰ শক্তিশালী মাংসপেশীৰ ওপৰত তেওঁৰ এটা ক্ষীণ বিশ্বাস আছিল। মানুহটো বেমাৰৰ পৰা আৰোগ্য লাভ কৰা আৰু সেইদিনা অনাহাৰে নথকা হ'লে সেই বিশ্বাস হয়তো ফলিয়ালে হেঁতেন। পিছৰ কথাটোৱে ব্ৰাহ্মণজনক সামান্যভাৱে উৎকণ্ঠিত কৰিছিল; আচলতে স্বামী-স্ত্ৰী হালে মানুহটোক খাবলৈ কিবা এটা দিয়াৰ কথা চিন্তা কৰিছিল; কিন্তু দুপৰীয়াৰ গৰম খনত তাৰ বাবে কষ্ট কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰাত কামটো কৰা নহ'ল। এই খন্তেকীয়া দয়া-পৰায়ণতাই ব্ৰাহ্মণজনৰ কপটতাৰ তীব্ৰতা হ্ৰাস নকৰে; ই মাথোন মানুহটোক ঠিক বিশ্বাসযোগ্য কৰি তুলিবৰ জোখাৰে তাৰ ওপৰত মনুষ্যত্ব আৰোপ কৰি তাৰ কপটতাক অধিক শক্তিশালীৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰাইছে।

প্ৰেমচাঁদৰ কাহিনীটো দেশ স্বাধীন হোৱাৰ বহু কালৰ আগতে ৰচনা কৰা হৈছিল। ৰায়ৰ ছবিখনে চকুত পৰাকৈ অপৰিৱৰ্ত্তিত অৱস্থাটোৰ গুৰুত্বৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিছে। দৰাচলতে, সাম্প্ৰতিক কালত হৰিজনসকলৰ ওপৰত মৌলবাদী হিন্দু পুনৰোত্থানবাদী লোকে চলোৱা ক্ৰমবৰ্দ্ধমান উৎপীড়ণে ছবিখনত এটা নতুন তাৎপৰ্য্য আৰোপ কৰে।

ৰায়ে প্ৰেমচাঁদৰ কাহিনীটোত প্ৰায় কোনো সাল-সলনি ঘটোৱা নাই; পৰিচয়- লিপিৰ

পৰা আৰম্ভ কৰি লেখকৰ কাহিনীটো শাৰীয়ে শাৰীয়ে অনুসৰণ কৰিছে, যিটো ৰায়ৰ পদ্ধতিৰ এটা উল্লেখযোগ্য ব্যতিক্ৰম। কিন্তু, তেওঁ তাত এনে এটা বিৰাট শক্তিশালী বিশ্বাসযোগ্যতা আৰোপ কৰিছে, যিটো এজন মহান শক্তিশালী শিল্পীৰ হাতত হে সম্ভৱপৰ হৈ উঠে। এটা অদৃশ্য প্ৰতীকবাদিতাৰ উপস্থিতিয়ে বিশ্বাসযোগ্যতা অধিক শক্তিশালী কৰিছে। এইটো এনে হেন লাগে যেন, চমাৰটো, তাৰ পত্নী আৰু ছোৱালীজনীৰ চেহেৰা আৰু কাৰ্য্যাৱলীয়ে তিনি হেজাৰ বছৰীয়া পুৰণি দাসত্বৰ বোজা বহন কৰিছে। সিহঁত যে কেইবা হেজাৰ বছৰ ধৰি সমাজৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্ত "অস্পৃশ্য" হৈ আছে, সেই কথাটোৱে সকলোৰে সমান অধিকাৰ থকা এখন গণতান্ত্ৰিক সমাজৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰা ভাৰতীয় লোকৰ মন কঁপাই তোলে। সেই উচ্চাকাঙ্খ্যাটোৱেই আজি, সিহঁতক শোষণ কৰাৰ অধিকাৰ দূৰ কৰা, বা হ্ৰাস কৰাৰো, বিৰোধিতা কৰা গোটটোৰ ভীতি প্ৰদৰ্শনৰ সন্মুখীন হৈছে।

শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ পিছৰ পৰা ৰায়ৰ ছবিবোৰ হৈ পৰিছিল হয় লঘুসুৰীয়া, নহয় শিশুৰ বাবে নিৰ্মিত উপদেশমূলক *(জয় বাবা ফেলুনাথ, হীৰক ৰাজাৰ দেশে)* বা টেলিভিচনৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰা চুটি ঘটনামূলক ছবি *(পিকু, সদ্ গতি)*। মানুহে তেওঁ আন এখন মানৱীয় মনৰ গভীৰতা সম্পন্ন মহান চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰালৈ বাট চাই আছিল। তেওঁৰ সেই সময়ৰ শাৰীৰিক অসুস্থতা সত্বেও শেষত সেই আশা পূৰণ হ'ল *ঘৰে বাইৰে* (১৯৮৪) ৰ যোগেদি। ৰায়ে আকৌ তেওঁৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ অন্যতম প্ৰধান উৎস ৰবীন্দ্ৰনাথলৈ প্ৰত্যাগমন কৰিলে। এইবাৰ তেওঁ বাচি ল'লে ১৯০৫ চনৰ বঙ্গ বিভাজনৰ আগা-পিছা কালছোৱাৰ দিশ পৰিৱৰ্ত্তন আৰু কিছুমান ঘটনাৰ আধাৰত ৰচিত এখন উপন্যাস। ৰবীন্দ্ৰনাথে শক্তিশালী হ'বলৈ ধৰা জাতীয়তাবাদৰ প্ৰমূল্যবোৰ নিষ্ঠুৰভাৱে পৰীক্ষা কৰিছে, আৰু তাৰ দ্বাৰা আৱিষ্কাৰ কৰিছে তাৰ দুৰ্বলতাবোৰ। তেওঁ লক্ষ্য কৰিছে যে বৃটিছে হিন্দু আৰু মুছলমানক ভাগ ভাগ কৰা আৰু স্বদেশী আন্দোলনটো তেওঁলোকে সহজে দমন কৰিব পৰাকৈ এটা সন্ত্ৰাসবাদী আন্দোলনত পৰিণত কৰাৰ কামত ভয় লগা ভাৱে সাফল্য অৰ্জন কৰিছে। সমাজৰ বৃহত্তৰ ক্ষেত্ৰত সংঘটিত ঘটনাবোৰ ঘৰুৱা জীৱনৰ চিন্তাৰ সোঁতত প্ৰতিবিম্বিত হৈছে; উপন্যাসখনে এটা তিনি ভূজীয়া প্ৰেমৰ কাহিনীৰ খুটি-নাটিৰে জাতীয় চিন্তাৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখি এখন ফুলাম বস্ত্ৰ-চিত্ৰ বৈ উলিয়াইছে।

সথ্যুৰ *গৰম হাৱা* (১৯৬৯) ৰ পিছত আন কোনো ছবিয়ে হিন্দু আৰু মুছলমানৰ সম্পৰ্কৰ বিষয়টোত হাত দিবলৈ সাহ কৰা নাছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ উপন্যাসখন আছিল এটা বঙ্কিম চন্দ্ৰৰ *আনন্দ মঠৰ* আক্ৰমণাত্মক হিন্দুত্বৰ বিৰুদ্ধে কৰা যুক্তিযুক্ত ধৰ্মসম্পৰ্কহীন প্ৰতিবাদ *(বন্দে মাতৰম* গীতটো ব্যঙ্গাত্মক অৰ্থত সঘনাই ছবিখনত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে)। ই উপায় আৰু উদ্দেশ্যৰ প্ৰশ্নটোৰ গভীৰতালৈ প্ৰৱেশ কৰিছিল, আৰু এই সত্যটোৰ যে, অসৎ উপায়েতো প্ৰকৃত লক্ষত উপনীত কৰাব নোৱাৰেই, ই বৰঞ্চ লক্ষ্যকো ভ্ৰষ্টাচাৰীহে কৰে।

যেতিয়া সন্দীপে (উপন্যাস খনত) এটা সুকীয়া বিদেশী কাপোৰৰ বেপাৰীক আইনৰ দ্বাৰা শাস্তি দিয়াবলৈ তাৰ বিৰুদ্ধে মিছা সাক্ষী দিবলৈ ওলায়, তেতিয়া নিখিলেশে আঙুলিয়াই দিয়ে যে, ই সত্যৰ স্বাৰ্থ পূৰণ নকৰিব। সন্দীপৰ উত্তৰ, লক্ষ্যক উপলক্ষ্যতকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি গণ্য কৰা লোকসকলে দিবৰ দৰে, অত্যন্ত গতানুগতিক ঃ "যিটো ঘটা উচিত সেইটোহে সত্য। যিটো ঘটিছিল ঠিক সেইটো নহয়।' ৰবীন্দ্ৰনাথৰ (আৰু ৰায়ৰো) নিখিলেশ এজন গান্ধীবাদী, যি সত্যত উপনীত হ'বৰ বাবে শুদ্ধ উপায়ৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু সামাজিক উন্নয়নৰ ক্ষেত্ৰত উনৈছ শতিকাৰ বিজ্ঞানবাদে সৃষ্টি কৰা যান্ত্ৰিক ব্যৱস্থা (system) ৰ বিপৰীতে মানৱীয় বিবেকৰ ভূমিকাত বিশ্বাস কৰে। পশ্চিমবঙ্গ আৰু ১৯৮০ চনত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষত, *ঘৰে বাইৰে* ছবিখনে সাম্প্ৰদায়িক অন্ধ আবেগ আৰু মহৎ লক্ষ্য সাধনৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহৃত, অসৎ উপায়ৰ শক্তিৰ বিৰুদ্ধে এটা গম্ভীৰ সাৱধানবাণী উচ্চাৰণ কৰিছে। ই সাম্প্ৰদায়িক অশান্তিবোৰ বিশ্লেষণ কৰি চাইছে, আৰু তাৰ দ্বাৰা কেনেকৈ ইংৰাজ আৰু দেশৰ হিন্দু জমিদাৰবোৰে দুখীয়া মুছলমান খেতিয়ক আৰু বেপাৰীবোৰৰ ওপৰত শাসন চলাই শেষত বঙ্গদেশৰ বিভাজন, আনিলে, তাক দেখুৱাইছে — সেই বিভাজন ১৯০৫ চনৰ প্ৰতিহত বিভাজন নহয়, দেশৰ স্বাধীনতাৰ লগত হোৱা অনমনীয় বিভাজনটোহে। উপন্যাসখনত ৰবীন্দ্ৰনাথে আঘাতপ্ৰাপ্ত নিখিলেশক, তেওঁ মৰিব নে বাচি থাকিব পাৰিব সেই বিষয়ে সঠিক কৈ জানিব নোপোৱা অৱস্থাত ঘৰলৈ ওভতাই আনিছে; ৰায়ে তেওঁৰ গান্ধীবাদী যুক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিবৰ বাবে তেওঁক আদৰ্শৰ বাবে মৃত্যু বৰণ কৰাটো দেখুৱাইছে। গান্ধীৰ দৰে নিখিলেশে হিন্দু-মুছলমানৰ সংঘৰ্ষ প্ৰতিহত কৰিবৰ বাবে নিজৰ প্ৰাণ আহুতি দিলে।

কিন্তু, বাহিৰৰ অশান্ত জগতখনৰ ক্ষুদ্ৰ প্ৰতীকটো হ'ল ঘৰখন, আৰু স্বামী আৰু স্ত্ৰীৰ মাজৰ সম্পৰ্ক। যেতিয়া নিখিলেশে তেওঁৰ পত্নীক বৰ ঘৰৰ পৰা বাহিৰলৈ ওলাই আহি তেওঁৰ চঞ্চল চৰিত্ৰৰ বন্ধুজনক লগ ধৰিবলৈ ফুচুলাই মান্তি কৰায়, তেওঁৰ আদৰ্শ একেটাই আছিল; তেওঁৰ পত্নীয়ে বাহিৰৰ জগতখনৰ সম্পৰ্কে কিছু কথা জানি লৈ, তেওঁক স্বইচ্ছাৰে ভাল পোৱা উচিত (যিটো তেওঁ শেষত কৰিছিল), জ্ঞানৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ তাইতকৈ শক্তিশালী হোৱা বাবে নহয় — ঠিক যেনেকৈ তেওঁৰ প্ৰজা দুখীয়া মুছলমান বেপাৰীবোৰে স্বইচ্ছাই বিদেশী কাপোৰ বেচা বন্ধ কৰা উচিত, হিন্দু জমিদাৰবোৰে আৰোপ কৰা বাধ্য-বাধকতাৰ বাবে নহয়। বিমলাই যেতিয়াই স্বামীৰ ক্ষমাশীল বাহুবন্ধনলৈ প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন কৰিলে, তেতিয়া তেওঁ নিজক এজন দেশৰ ত্ৰাণকৰ্তা বিপ্লৱী বুলি জাহিৰ কৰা, লোলুপ পুৰুষসুলভ শক্তিৰ মোহাচ্ছন্নতাৰ পৰা মুক্ত হৈ ওলাই আহিল আৰু নিখিলেশৰ শান্ত, স্ত্ৰী- পুৰুষ উভয়ৰে গুণ-সম্পন্ন বাহ্যিকতাৰ (যিটোক গান্ধীৰ ক্ষেত্ৰত গদ্‌চেই 'নাৰীসুলভ' বুলি গণ্য কৰিছিল, আৰু যি সম্পৰ্কে আশীষ নন্দীয়ে তেওঁৰ 'এট্ দি এ' জ্ অব চাইকলজী'ত সুন্দৰকৈ বৰ্ণনা কৰিছে) অন্তৰালত অৱস্থিত মনটোৰ শক্তি উপলব্ধি কৰিলে। সত্য এটাই আৰু ই অবিভাজনীয়, আৰু তাত উপনীত হোৱাৰ কোনো, বাওঁ ফালৰ বা সোঁফালৰ, চমু পথ নাই।

ৰায়ৰ সমুদায় শিল্প-কৰ্মৰ ভিতৰত *ঘৰে বাইৰেই* ভবিষ্যতে এখন বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰি থাকিব। ই শেষত অপুৰ চাৰিত্ৰিক সাঁচৰ পৰা বৃহৎ আকাৰলৈ ওলাই আহিল; নিখিলেশ এতিয়া তাৰ পৰিৱৰ্তিত ৰূপ নহয়। প্ৰথম বাৰৰ বাবে তেওঁ এজন খলনায়ক পালে; আৰু ইয়েই এটা উল্লেখযোগ্য পৰিৱৰ্ত্তন আনিলে। আনকি *জন অৰণ্যৰ* গণিকা যোগান ধৰা "পি আৰ অ" (ৰবি ঘোষ) আৰু বেশ্যালয়ৰ "মাদাম" (পদ্মা দেৱী) গৰাকীও সম্পূৰ্ণৰূপে অসৎ নহয়; সিহঁতৰ জীৱন্ত হাস্যৰসবোধত মানৱীয় স্নেহৰ পৰশ পৰিছে। *চাৰুলতা* লৈকে ৰায়ৰ পূৰ্বৰ ছবিবোৰত তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰ আছিল প্ৰাক-ফ্ৰয়েদ আৰু প্ৰাক শিল্প-বিপ্লৱ যুগৰ মহান আত্মচেতনাহীন প্ৰাণী। তেওঁৰ *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিকে* ধৰি তাৰ পিছৰ ছবিবোৰত, *জন অৰণ্যৰ* নায়কৰ আত্ম ত্যাগত চৰম অৱস্থা প্ৰাপ্ত, সৰলতাৰ অৱক্ষয়ৰ উৰ্দ্ধমুখী গতি চকুত পৰে। সৰলতা আৰু সততাই সাধুকথাৰ শিশু চলচ্চিত্ৰত আশ্ৰয় ল'লে। কিন্তু *পিকুত* শিশুটোৱেও সৰলতা হেৰুৱাব লগা হ'ল। আৰু শেষত, এতিয়া সন্দীপে যেতিয়া তাৰ ভদ্ৰতাৰ মুখাৰ আঁৰত থকা বিষাক্ত দাঁত প্ৰদৰ্শন কৰিলে, ৰায়ৰ ছবিত খল-নায়কৰ আৱিৰ্ভাব হ'ল। সন্দীপে সোণৰ ওপৰত দিয়া লুভীয়া দৃষ্টিৰ দৃশ্যটো তাৰ পোনপটীয়া গুণ আৰু শক্তিশালী আবেদনৰ বাবে উল্লেখযোগ্য। ৰায়ৰ চলচ্চিত্ৰৰ সৰলতাৰ প্ৰতীক সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীয়ে এতিয়া কৌশলী দুষ্কৃতিপৰায়ণতাৰ আশ্ৰয় ল'লে। হেমলেটীয় দ্বিধাগ্ৰস্ততাৰে প্ৰভাৱিত মহান নায়কজন এতিয়া আৰু নিঃসঙ্গতাৰ নিভৃত নিৰাপদ স্থানৰ পৰা ওলাই অহা যুৱকজন নহয়; সেইজন এতিয়া অলৰ-অচৰ ভাৱে বিগত সামাজিক ব্যৱস্থাৰ যুগত বাস কৰে। তথাপিও, উঠি অহা যুৱক সকলৰ বাবে সকলো শেষ হৈ যোৱা নাই; সন্দীপৰ তৰুণ বিপ্লৱী শিষ্যজনে, বিমলাৰ দৰে, পীড়াদায়ক মোহমুক্তিৰ সন্মুখীন হৈ তেওঁৰ আকৰ্ষণীয় শক্তিসপন্ন গুৰুজনৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিলে। এইয়া যে লক্ষ্যৰ ওপৰত উপায়তকৈ অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা মাৰ্ক্সবাদী দৰ্শনৰ ওপৰত দিয়া এটা মন্তব্য তাত সন্দেহ নাই; সেইদৰে তাৰ মাৰ্ক্সবাদী চৰকাৰে শাসন কৰা ৰাজ্য পশ্চিমবঙ্গ আৰু বঙ্কিমচন্দ্ৰ চেটাৰ্জীৰ উপন্যাস *আনন্দ মঠ* আৰু তাৰ মূল গীত *বন্দে মাতৰমত* কৰা মুছলমান বিৰোধী আস্ফালনৰ পৰা বৈধতা আহৰণ কৰা হিন্দু মৌলবাদৰ অভ্যুত্থানৰ প্ৰাসঙ্গিকতাও আছে।

এইখন সত্যজিৎ ৰায়ৰ সৰ্বাধিক কথা-আশ্ৰয়ী ছবি। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল উপন্যাসখনৰ বিশ্লেষণ-ধৰ্মী গাঁথনি,য'ত কাহিনী উপস্থাপন কৰা হৈছে, চৰিত্ৰবোৰে তেওঁলোকৰ নিজৰ নিজৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা দিয়া বৰ্ণনাৰ যোগেদি। প্ৰথম বাৰৰ বাবে তেওঁ সমগ্ৰ ছবিখন এটা ফ্লেছবেকৰ যোগেদি নিৰ্মাণ কৰিছে। সংলাপত শব্দবোৰৰ সম্পূৰ্ণ অৰ্থৰ গুৰুত্ব প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে কেমেৰাৰ গতিশীলতা নিচেই সীমিত কৰা হৈছে; ছবিখনত খুব বেছি ক্ল'জআপৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, যিটো তেওঁ সাধাৰণতে নকৰে, যি কাৰণে ছবিখন হৈ পৰিছে সম্পূৰ্ণভাৱে সৰল আৰু কিছু ঠৰঙা। ছবিখনত *চাৰুলতাৰ* দোলনা আৰু *প্ৰতিদ্বন্দীৰ* জঁকাবোৰৰ দৃশ্যৰ দৰে কোনো কাৰুকাৰ্যখচিত দৃশ্য নাই; ছবিখনৰ বিষয়বস্তুৰ নৈতিক দিশটোৰ লগত আমাক পোনপটীয়াকৈ সন্মুখীন কৰাবৰ বাবে তাৰ পৰা মনোযোগ আঁতৰাই নিব পৰা বিধৰ প্ৰায়

সকলো বস্তু বৰ্জন কৰা হৈছে। তথাপিও, তাত এনে কিছুমান দৃশ্য আছে, যিবোৰ আমি, বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত যিমানে নিমগ্ন থাকো লাগে, নশলাগি নোৱাৰো। তাৰ এটা হ'ল ছবিখনৰ আৰম্ভণিত, পৰম্পৰাগত জমিদাৰৰ বৰ ঘৰত বন্দী হৈ থকা বিমলাই, তাৰ পৰা প্ৰথমবাৰৰ বাবে ওলাই পৰিয়ালৰ বাহিৰৰ এজন মানুহক লগ পাবৰ বাবে এটা আলফুলীয়া শ্ল' ম'শ্বনত বাৰান্দাইদি আগবাঢ়ি যোৱা দৃশ্যটো। আন এটা মনোৰম আৰু অতীতৰ স্মৃতি জগোৱা দৃশ্য হ'ল, য'ত বিমলাই মিচ্ গিলবিৰ পৰা (জেনিফাৰ কাপুৰে অতি আন্তৰিকতাৰে ৰূপদান কৰা - ভাবিলে দুখ লাগে, যিটো বস্তু আমি দুনাই দেখিবলৈ নেপাম), "মোক সেই সাধুবোৰ কোৱা, যিবোৰ মোৰ অতি প্ৰিয় আছিল অতীতত, দূৰ অতীতত" গীতটো শিকিছে। শেষত ছবিখনৰ অন্তত যেতিয়া এটা দীঘলীয়া নিঃশব্দ শোভাযাত্ৰাৰে কঢ়িয়াই অনা তেওঁৰ স্বামীৰ মৃত দেহটো আহি পায়হি, ওপৰৰ খিৰিকিখনেৰে দেখা অৱশ্যম্ভাৱী পৰিণতিৰ সেই দৃশ্যটো অতি মৰ্মস্পৰ্শী। নিখিলেশে তেওঁৰ মুছলমান প্ৰজাবোৰে ধ্বংসলীলাটোৰ সন্দৰ্ভত সৃষ্টি কৰা অশান্তিৰ কাৰণবোৰৰ বুজ লবলৈ 'চ'লা" টুপী পৰিধান কৰি অকলশৰে ঘোঁৰাত উঠি ধীৰ গতিৰ দীঘলীয়া উৎকণ্ঠাযুক্ত খণ্ড দৃশ্যটোৰ পিছত তেওঁৰ মৃত্যুৰ সংবাদটো হঠাৎ ঘোষণা কৰা হৈছে। 'আল্লা হো আকবৰ'ৰ এটা চুটি চিঞৰ, এটা বন্দুকৰ গুলীৰ শব্দ, তাৰ পিছত এটা শোভাযাত্ৰা। আগন্তুক শোকাবহ পৰিণতি প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে, দ্ৰুত গতিত পৰিৱৰ্তিত জুই লগোৱা কাৰ্য্যৰ ইঙ্গিত সূচক কিছুমান চিত্ৰ ধৰ্মী দৃশ্যৰে জৰিয়তে। বিভিন্ন ধ্বনিযুক্ত ছন্দই ঘটনা প্ৰৱাহ, বাহ্যিক জগত, আৰু আপোচহীন সততাৰ বাবে সংৰক্ষিত ভাগ্যৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰে। স্বামী-স্ত্ৰীৰ সৌহাৰ্দ্দ্যপূৰ্ণ পুনৰ্মিলনৰ অৱকাশৰ পিছত সংঘটিত ঘটনাটোৱে আমি ধৰি লোৱা সেই যুগৰ শান্ত কাল্পনিক জগতখন ভাঙি টুকুৰা-টুকুৰ কৰি আমাক সাম্প্ৰতিককালৰ ভাৰতৰ অন্তৰ্জ্বলত প্ৰৱেশ কৰায়।

কিছুমান স্মৰণীয় খণ্ডৰ অধিকাৰী হৈয়ো, *ঘৰে বাইৰেই চাৰুলতাৰ* দৰে চিনেমা হিচাপে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে, যদিও ছবিখনৰ মাজত কাহিনী-কাল, শ্ৰেণী চৰিত্ৰ আৰু তিনিভুজীয়া প্ৰেমৰ কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত কিছু মিল আছে। স্বাতিলেখাই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰয়োজনীয় গুণবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্ত কৰিব নোৱাৰিলে; তেওঁৰ বহল উঠন কান্ধ আৰু দৃষ্টি আকৰ্ষক লক্ষণবোৰ আচৰিত ধৰণে পুৰণিকলীয়া ভাৱৰ সঞ্চাৰণ কৰে, প্ৰকৃততে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ পৰিয়ালৰ কোনো কোনো তিৰোতাৰ লগত থকা সাদৃশ্যৰ আভাস দিয়ে; তথাপিও তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে মাধবী মুখাৰ্জীৰ ৰহস্যজনক চপল বুদ্ধিমত্তাৰ লক্ষণ বিহীনা। চুম্বন বৰ্জিত চলচ্চিত্ৰ পৰম্পৰাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত *ঘৰে বাইৰেৰ* পালমৰা ধৰণৰ চুমা খোৱা দৃশ্য কেইটা সাহসী কিন্তু যান্ত্ৰিক। সচৰাচৰ ঘটি অহাৰ দৰে শাৰীৰিক যৌন সম্পৰ্কৰ দৃশ্য ৰূপদান ৰায়ৰ বাবে অতিশয় অস্বস্তিকৰ, আৰু তাক তাৰ শীৰ্ষ বিন্দুত উপনীত হোৱালৈকে পৰিবৰ্দ্ধিত হোৱা ইন্দ্ৰিয়গত আকৰ্ষণৰ স্বৰূপ উদ্‌ঘাটন নকৰাকৈ যিমান সোনকালে সম্ভৱপৰ সিমান সোনকালে পাৰ কৰি দিয়ে— ঠিক *পিকুৰ* প্ৰেমিক হালৰ দৃশ্য ৰূপায়িত কৰাৰ দৰে। ভিক্টৰ বেনাৰ্জীৰ অভিনীত নিখিলেশে চৰিত্ৰটোৰ মহত্ব প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছে, যদিও কিছুমান

বিষয়ৰ উপস্থাপনাৰ ক্ষেত্ৰত সম্ভাৱনীয়তাৰ সীমাৰেখা অতিক্ৰম কৰিছে; তেওঁ তেওঁৰ আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ সম্পন্ন ব্যক্তি বুলি পৰিগণিত বন্ধুৰ বাহুবন্ধনত নিজৰ পত্নীক প্ৰায় অৰ্পণ কৰাটো তাৰ এটা নিদৰ্শন। সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীৰ ব্যক্তিত্বৰ আকৰ্ষণীয় দিশটো অৱনমিত কৰি তাৰ আক্ৰোশাত্মক আৰু নীচতাৰ দিশটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ ফলত চৰিত্ৰটো একপক্ষীয় হৈ পৰিছে। তথাপিও, ছবিখনৰ পৰিকল্পনা আৰু নিৰ্মাণ ইমান শক্তিশালী যে ই সঙ্গতিপূৰ্ণভাৱে দৰ্শকৰ মনোযোগ ধৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম। তাতোকৈ ডাঙৰ কথাটো হ'ল যে, ই কেইটামান অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় উত্থাপন কৰিছে, আৰু সেইবোৰ বিশেষ মনোযোগেৰে ব্যক্তিগত আৰু বিশ্বজনীনতাৰ অসাধাৰণ মিলন সাধনৰ যোগেদি পৰীক্ষা কৰি চাইছে। এইটো কাৰণতে, ই তাৰ ৰূপগত ত্ৰুটি-বিচ্যুতিৰ --- যিবোৰৰ ওপৰত কেতিয়াবা অযথা অধিক জোৰ দিয়া হয় ---- উৰ্দ্ধলৈ যাব পাৰিছে। তাৰ লগতে, নিখিলেশৰ দৰে, ছবিখনৰ নিজৰো এটা মহানুভৱতা আছে, সেই মহানুভৱতা আনিছে তাৰ সাম্প্ৰতিক কালত আমি সন্মুখীন হোৱা কিছুমান অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্ন সংক্ৰান্ত উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ ঐকান্তিকতাই।

এই পটভূমিৰ জ্ঞানৰ অবিহনে, *গণশত্ৰুক* ৰায়ৰ শাৰীৰিক অসুস্থতাৰ বাধা অতিক্ৰম কৰি চিত্ৰ নিৰ্মাণলৈ ঘূৰি অহাৰ এটা সাময়িক প্ৰচেষ্টা বুলি গণ্য কৰা সম্ভৱপৰ নহয়। এইটো স্পষ্টভাৱে দেখা যায় যে, তেওঁ তেওঁৰ পূৰ্ণপৰ্য্যায়ৰ সৃষ্টিমূলক কাৰ্য্যক্ষমতা সম্পূৰ্ণৰূপে দখলৰ অধীনত ৰাখিব পৰা নাই, আৰু কোনো এটা স্থানতে তেওঁৰ পূৰ্বৰ ছবিবোৰত আমি দেখিবলৈ পোৱা চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ৰীতিগত খুটি-নাটিবোৰ পাবলৈ নাই। দৰাচলতে, ৰুগ্ন স্বাস্থ্যৰ বাবেই ৰায়ে তেওঁৰ মৃত্যুৰ আগত নিৰ্মাণ কৰা ছবি তিনিখনত সেইবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে পুনৰায়ত্ত কৰিব নোৱাৰিলে, যদিও শেষৰ ছবি দুখনত তেওঁ আশ্চৰ্য্যজনক উন্নতি প্ৰদৰ্শন কৰিছিল, সেইয়া নিশ্চয় আছিল তেওঁ কাৰো সহায় নোলোৱাকৈ নিজক উন্নত কৰি তুলিবৰ বাবে চলোৱা অনন্য সাধাৰণ অনুশীলন।

গণশত্ৰুত তেওঁ প্ৰথমবাৰৰ বাবে বিখ্যাত বিদেশী সাহিত্যকৰ্ম (ইবচেনৰ *দি এনিমি অব দি পিপল্*) অৱলম্বন কৰিছিল, যিটো সাধাৰণতে পৰীক্ষামূলক মঞ্চাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত হে কৰা হয়। কিন্তু *গণশত্ৰুৰ* চৰিত্ৰবোৰে সাম্প্ৰতিক কালৰ থিয়েটাৰৰ তুলনাত বৰঞ্চ অধিকগুণে চকীত বহিলৈ কথা পাতে। চিত্ৰনাট্যৰ গাঁথনি এক প্ৰকাৰে অত্যন্ত সৰল, আৰু চহৰখনৰ মেয়ৰৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰা ধৃতিমান চেটাৰ্জীৰ বাহিৰে তাত আন কোনো অভিনেতাৰ প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শনৰ তেনে কোনো সুযোগ নাই। তদুপৰি, সৰল নাট্য গাঁথনিৰ ক্ষতি পূৰণ কৰিব পৰা দৃশ্য ৰচনাৰ সূক্ষ্মতাও তাত পাবলৈ নাই। স্মৰণ কৰিবলগীয়া কোনো এটা দৃশ্যও নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি। ছবিৰ অন্তত প্ৰকাশ পোৱা আশাবাদেও নিজক তাৰ সামগ্ৰিক গাঁথনিৰ সাধাৰণত্বৰ পৰা মুক্ত কৰি এটা অৰ্থপূৰ্ণ পৰ্য্যায়ত উপনীত কৰাব নোৱাৰিলে। যদিও *ঘৰে বাইৰেৰ* সৰুসুৰা অস্বস্তিকৰ পৰিস্থিতিসমূহেই এই নিম্নগামিতাৰ উৎপত্তিস্থল আছিল বুলি ক'ব পৰা যায়, তাৰ পিছৰ ছবি তিনিখনৰ বিশেষকৈ *গণশত্ৰুৰ*, লগত তাৰ প্ৰভেদ বিৰাট। □

শেষ পৰ্য্যায়

ৰায়ে *ঘৰে বাইৰে* নিৰ্মাণ কৰি থকা কালছোৱাত আৰম্ভ হোৱা, ৰায়ক হায়ৰাণ কৰিবলৈ লোৱা আৰু লাহে লাহে স্বাস্থ্যৰ অৱনতি ঘটোৱা, অসুস্থতাৰ পৰা তেওঁ কেতিয়াও সম্পূৰ্ণৰূপে আৰোগ্য লাভ কৰিব পৰা নাছিল। তেওঁৰ পিতৃৰ সম্পৰ্কে এখন আধা ঘন্টীয়া ছুটি ছবি নিৰ্মাণ কৰাৰ বাহিৰে সম্পূৰ্ণ পাঁচ বছৰৰ বাবে ৰায় চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ পৰা বিৰত আছিল। *গণশত্ৰু* আৰু তাৰ পিছৰ ছবিকেইখন নিৰ্মাণ কৰা পৰিচালকজন পৰিবেষ্টিত হৈ আছিল ডাক্তৰ আৰু নাৰ্চৰ সৈতে দুৱাৰ মুখত সাজু কৰি ৰখা ইন্‌টেনচিভ কেয়াৰ ইউনিটৰ এখন গাড়ীৰ দ্বাৰা। "মোৰ চিকিৎসকে এতিয়া মোৰ ছবি নিৰ্মাণৰ পদ্ধতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। মোক এতিয়া কেৱল ষ্টুডিঅ'ৰ ভিতৰত ছবি কৰিবলৈ অনুমতি দিয়া হৈছে" – তেওঁ কৈছিল। তেওঁ আৰু কৈছিল যে কেমেৰাৰ পিছত থাকিহে তেওঁ উৎফুল্লিত হয় আৰু দৰৱ খাই পোৱাতকৈ অধিক সুস্থতা অনুভৱ কৰে।

গণশত্ৰু (১৯৮৯) ৱে *দেৱীৰ* তুলনাত বহু গুণে অধিক পোনপটীয়াকৈ অন্ধবিশ্বাসৰ ধ্বংসাত্মক পৰিণতিৰ ওপৰত আক্ৰমণ চলায়। ইয়াৰ পৰিণামৰ প্ৰভাৱ এজন ব্যক্তি বা সমাজৰ এটা অংশৰ মাজতে আবদ্ধ থকা নাই। পশ্চিমবঙ্গৰ এখন চহৰীয়া স্বাস্থ্যকেন্দ্ৰৰ এটা হস্পিটেলত, হঠাৎ জণ্ডিছ্ আৰু দুষিত পানীৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা ৰোগৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত ৰোগীৰ সংখ্যা বৃদ্ধি পালে। ঘটনাটো লক্ষ্য কৰা ডাক্তৰজনে পৰীক্ষা চলাই আৱিষ্কাৰ কৰিলে যে এটা মন্দিৰত চহৰৰ ময়লা কঢ়িওৱা নলা ফুটি দোষযুক্ত হোৱা খোৱা পানী গ্ৰহণ কৰাটোৱেই তাৰ কাৰণ। তেওঁ মানুহবোৰক সেই বিপদ সম্পৰ্কে সাৱধান কৰি দিয়াৰ পিছত চহৰখনৰ মেয়ৰ আৰু মন্দিৰ আৰু তীৰ্থযাত্ৰীৰ আগমনৰ লগত ন্যস্তস্বাৰ্থ জড়িত আন লোকসকলে তেওঁৰ, তেওঁৰ তথাকথিত হিন্দুবিৰোধী মনোভাৱৰ বাবে তীব্ৰ সমালোচনা কৰিলে। এখন স্থানীয় বাতৰি কাকতক ভীতি প্ৰদৰ্শন কৰি ডাক্তৰজনৰ অনুসন্ধানৰ প্ৰাপ্তফল প্ৰকাশ কৰাৰ পৰা বিৰত কৰোৱা হ'ল। এজন ধৰ্মান্ধ হিন্দুৰ দৃষ্টিভঙ্গিৰে ন্যস্তস্বাৰ্থ জড়িত লোকসকলে ক'লে যে, চৰণামৃত কেতিয়াও দুষিত হ'ব নোৱাৰে। ডাক্তৰজনে তেওঁৰ কথাটো মানুহক পৰিষ্কাৰকৈ বুজাবৰ বাবে এখন সভা আহ্বান কৰিলে, কিন্তু সাধাৰণ মানুহক উচটোৱা নিম্ন শ্ৰেণীৰ জনসাধাৰণৰ নেতাবোৰে দৰ্শকক ডাক্তৰজনৰ বিৰোধী কৰি তেওঁক গণশত্ৰু আখ্যা দিলে।

ধৰ্মীয় মৌলবাদে শক্তি আহৰণ কৰি থকা কালছোৱাত, ৰায়ৰ ছবিখনে উনৈছ্ শতিকাৰ সংস্কাৰ আন্দোলনে পৃষ্ঠপোষকতা কৰা আৰু আধুনিক যুগৰ বহুত পণ্ডিতে বিজ্ঞানবাদ আৰু জীৱনৰ অন্তৰ্দৃষ্টিগত দিশটোৰ বিৰোধী বুলি অভিযুক্ত কৰা, যৌক্তিকতাৰ প্ৰয়োজনীয়তা পুনৰ সজোৰে ব্যক্ত কৰে। যি দৰেই হওক, দেশৰ ঐক্য আৰু অখণ্ডতা বিপন্ন কৰা পৰৱৰ্তী কালৰ হিন্দু মৌলবাদে ছবিখন এক প্ৰকাৰে ভৱিষ্যদ্বাণীৰ গুণসম্পন্ন কৰি তোলে। পুৰাতত্ত্ববিদ সকলে কি ক'ব খোজে তালৈ কাণ নিদি ৰামচন্দ্ৰৰ যি স্থানত জন্ম হৈছিল ঠিক সেই স্থানতে মছ্জিদটো প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছিল বুলি সাধাৰণ মানুহে কৰা বিশ্বাসক সত্যতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ ধৰ্মান্ধ হিন্দুৱে চলোৱা এটা আন্দোলনে বাবৰি মছ্জিদ ধ্বংস সাধনৰ যোগেদি শীৰ্ষ বিন্দুত উপনীত হৈছিল।

শাখা-প্ৰশাখা (১৯৯০) ই টেলিভিচনৰ মাধ্যমত প্ৰকাশ পোৱা হেতুকে বিশেষ ক্ষতিগ্ৰস্ত হোৱা নাই — যিটো কথা ৰায়ৰ কৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নহয় বুলি আমাৰ অভিজ্ঞতাই কয়। এইটো স্পষ্ট যে *গণশত্ৰুৰ* তুলনাত ই বহুগুণে উন্নত। ইয়াৰ শক্তিশালী নাটকীয় গুণ, আটিল গাঁথনি আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী মুহূৰ্তবোৰ এজন প্ৰতিভাশালী চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ বিশিষ্ট গুণেৰে সমৃদ্ধ। সংলাপ — নিৰ্ভৰশীলতা আৰু সৰহভাগ সময় এটা ঘৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজত আৱদ্ধ থকা অৱস্থা সত্ত্বেও, ছবিখনৰ চিনেমাসুলভ চিন্তা উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ।

পৰিচয়-লিপিতেই চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপলৈ প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন কৰাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়। কেমেৰাই এডাল 'ই চি জি' য়ে ছপা কৰি বাহিৰ কৰা দীঘল ফিটাৰ একাষৰ পৰা আনকাষলৈ গতি কৰিছে; হৃৎপিণ্ডৰ শব্দ আৰম্ভ হয় লুপদুব, লুবদুব; সঙ্গীতৰ অনায়াস প্ৰৱেশ ঘটে হৃৎপিণ্ডৰ গতি-লয় অনুসৰণ কৰি, তাৰ পিছত তাৰ ওপৰত আৰোপিত এটা বিৰামহীন স্বৰ — এই আটাইবোৰে *দেৱী, চাৰুলতা* বা *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* অপূৰ্ব আৰম্ভণিবোৰৰ ইঙ্গিত বহন কৰে। কিন্তু তাৰ পিছত যিটো ঘটে সেইটো অলপ সুকীয়া। *জলসাঘৰৰ* আৰম্ভণিৰ, ঘৰৰ ছাটৰ ওপৰত দীঘলীয়া নিঃশব্দ দৃশ্যটোৱে এখন অঙ্কিত চিত্ৰৰ দৰে প্ৰায় কথাৰ সহায় নোলোৱাকৈ, মানুহজন আৰু তেওঁৰ জীৱনকাল সম্পৰ্কীয় মূল তথ্যবোৰৰ যোগান ধৰিছে; ইয়াত বাপেক আৰু পুতেকে চকীত বহি কথা পাতি নাটকৰ ভেঁটি প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। বৃদ্ধ মানুহজন আৰু তেওঁৰ দুৰ্ঘটনাত পতিত হৈ বিকাৰগ্ৰস্ত হোৱা মগজুৰ পুত্ৰজনৰ মাজৰ মৰমসনা সম্পৰ্কটো লগে লগে প্ৰকাশ পাইছে, কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ পৰিবৰ্তে অধিক ৰূপে মঞ্চাভিনয়ৰ পদ্ধতি অনুযায়ী হে। ঠিক তাৰ পিছতে বেচেৰা সংবাদিক জনৰ এটা সাক্ষাৎকাৰৰ বাবে অহা দেখ দেখ কৌশলটোৱে আৰু অধিক অনিষ্ট সাধন কৰিলে, তাৰ তুচ্ছতাৰ লগত পূৰ্বৰ ৰায়ৰ সাদৃশ্য পাবলৈ নাই।

ৰায়ৰ সৃষ্টিত সদায় ঘটি অহাৰ দৰে, ছবিখনৰ কাহিনীৰ ভেটিটো শক্তিশালী ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে; যাতে তাৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজৰ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে কোনো অস্পষ্ট ধাৰণাৰ সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। দেউতাকৰ হৃদযন্ত্ৰ ৰোগাক্ৰান্ত হোৱাত আন তিনিজন পুতেক আহি বিহাৰৰ এখন সৰু চহৰত অৱস্থিত তেওঁৰ প্ৰকাণ্ড ঘৰটোত উপস্থিত হ'ল, প্ৰথম দুজন তেওঁলোকৰ পত্নী সহ। মঞ্চ সংস্থাপিত হ'ল। প্ৰথম স্মৰণীয় মুহূৰ্তটো আহিল, যেতিয়া এটা উজ্জ্বল ৰঙা ৰঙৰ চুৰেটাৰ পিন্ধি আলৰ বৃদ্ধ ককাদেউতাক জনে আহি কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰিলে; তেওঁক ঘৰটোৰ এটা চুকত এজন অনুচৰৰ তত্ত্বাৱধানত এনে দৰে এটা নিৰ্বাসিত অৱস্থাত ৰখা হৈছে যে, তেওঁৰ আকস্মিক উপস্থিতিয়ে সম্মিলিত হোৱা পৰিয়ালটোক বিতত কৰি তুলিলে। ভৃত্যজনে আহি তেওঁক তেওঁৰ নিৰ্দ্ধাৰিত স্থানলৈ অপসাৰিত কৰাৰ লগে লগে অৱস্থাটোৰ উপশম ঘটিল। এইটো ছবিখনৰ এটা অতি আমোদজনক আৰু কৰুণ মুহূৰ্ত। ৰঙা চুৰেটাৰটোৱে, আলৰ বৃদ্ধজনৰ অৱস্থাৰ লগত খাপ নোখোৱা, চৰিত্ৰটোৱে তেওঁৰ জীয়াই থকাৰ আৰু পৰিয়ালবৰ্গৰ আনন্দদায়ক উপস্থিতিৰ উম পোৱাৰ অদমনীয় আকাঙ্খাৰ কথা প্ৰকাশ কৰে।

ককায়েক-ভায়েক কেইজনে পিতৃৰ মৃত্যু বা আৰোগ্যৰ বাবে বাট চাই একেলগে কটোৱা সপ্তাহটোত, তেওঁলোকৰ মাজত সুপ্ত অৱস্থাত থকা মানসিক অশান্তিবোৰ, প্ৰথমে আহাৰ গ্ৰহণৰ সময়ত গাঢ় ৰঙৰ প্ৰকাণ্ড ডাইনিং টেবুলখনৰ সন্মুখত আৰু তাৰ পিছত পিতৃৰ আৰোগ্য লাভ উদ্‌যাপন কৰিবলৈ গাঁৱলীয়া অঞ্চলটোত আয়োজন কৰা বনভোজত, জাগ্ৰত হয়, কথা কটা-কটিৰ যোগেদি, যিটোৱে আমাক *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ* স্মৃতি শক্তিৰ খেলখনলৈ মনত পেলায়। নিজৰ ধ্ৰুপদী পদ্ধতি অনুযায়ী ৰায়ে ছবিখন খণ্ড-খণ্ডকৈ নিৰ্মাণ কৰে। প্ৰত্যেকটো ঘটনাৰ লগত অৱশ্যম্ভাৱিতা জড়িত আছে। ককায়েক-ভায়েক আৰু তেওঁলোকৰ পত্নীসকলৰ মাজৰ সম্পৰ্ক ডাইনিং টেবুলত আৰু সৰু ভায়েকজন আৰু তেওঁৰ নবৌয়েকৰ মাজত চলা দুজনীয়া ফুচফুচিয়া আলোচনাবোৰত – য'ত দ্ব্যৰ্থযুক্ত আচৰণবোৰৰ আভাস মাৰ্জিত ভাৱে প্ৰকাশ পাইছে — দক্ষতাৰে পৰিবৰ্দ্ধিত কৰা হৈছে।

ডস্তয়েভস্কিৰ পৰম্পৰা অনুযায়ী মুৰ্খ জনেই হৈছে নৈতিক ব্যক্তি, যি সম্পূৰ্ণৰূপে সৎ উপায় অৱলম্বন কৰি চহকী হোৱা বৃদ্ধ পিতৃৰ নৈতিকতাবোধৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে; এই নৈতিকতা তেওঁৰ সাফল্য অৰ্জন কৰা পুতেক দুজনে তেওঁলোকৰ যুগৰ বাস্তৱতাৰ ক্ষেত্ৰত অপ্ৰাসঙ্গিক বুলি অগ্ৰাহ্য কৰিছে। তেওঁলোকে ক'লা ধনৰ ব্যৱসায় কৰে, জুৱা খেলে, কম বেছি পৰিমাণে সেইবোৰ কামত যথেচ্ছাচাৰ কৰে, যিবোৰ তেওঁৰ দেউতাকৰ দিনত পাপ বুলি গণ্য কৰা হৈছিল। তিৰোতাবোৰে, যি দেখা গৈছে, মূৰ্খ মানুহজনৰ সঙ্গ লৈছে; তেওঁলোক সাধু, স্পৰ্শকাতৰ আৰু মৰমিয়াল আৰু পৰিয়ালৰ সদ্‌গুণসম্পন্ন। কনিষ্ঠ পুত্ৰজনে 'জ্ঞানী' ককায়েক দুজনৰ মূল্যবোধ প্ৰত্যাখ্যান কৰি প্ৰকৃততে সৎ হৈ থাকিবলৈ সংগ্ৰাম কৰিছে। ৰায়ে অস্বাভাৱিক প্ৰকৃতিৰ পুতেকজনক এক প্ৰকাৰৰ নিজৰ জগতত আৱদ্ধ থাকি কেৱল ককায়েক কেইজনৰ কাম-কাজৰ বিৰুদ্ধে বিনা বাক্যে ৰায়দান কৰা ব্যক্তি ৰূপে ব্যৱহাৰ

কৰিছে। পশ্চিমীয়া উচ্চাংগ সঙ্গীতৰ সৰু খিৰিকীখন হৈছে তেওঁৰ পৰিত্ৰাণৰ পথ; প্ৰথমে আমি বাখৰ সঙ্গীত শুনিবলৈ পাওঁ, আৰু তেওঁৰ ককায়েক কেইজনৰ অবিশ্বাসী চৰিত্ৰৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ পোৱাৰ পিছত, পোপ গ্ৰেগৰীৰ স্তুতিগীত (Gregorian chant) "হে ঈশ্বৰ, আমাক দয়া কৰা" (Lord have mercy on us) অংশই নিশাটো মুখৰিত কৰে। পুৰণিকলীয়া, চালে চকুৰোৱা বেৰত আঁৰা ঘড়ীটোৰ ধ্বনি আৰু 'বলিয়া' ভায়েকজনৰ কোঠাৰ পৰা ভাঁহি অহা সঙ্গীতৰ মিশ্ৰণ ছবিখনৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ মৰ্মস্পৰ্শী মুহূৰ্ত। এই সুব্যৱহৃত উদ্ধৃত বস্তুবোৰৰ উপৰিও ৰায়ৰ স্বৰচিত আৱহ সঙ্গীত আন একো নহ'লেও আগতকৈ অধিক উচ্চমানৰ। তেওঁৰ নাটকীয় গঠন-কৌশলবোধ আৰু সাঙ্গীতিক প্ৰাসঙ্গিকতা নিখুঁত অৱস্থাত আছে।

এই সকলো বস্তুৰ মাজত থকা আত্মজীৱনীমূলক উপাদানবোৰ নিশ্চয় চকুত নপৰাকৈ নাথাকে; হৃদৰোগৰ আক্ৰমণ আৰু তাৰ বিশ্বাসযোগ্য খুটিনাটিবোৰ, সাম্প্ৰতিক কালত চাৰ্বাকবাদৰ পৰা আঁতৰি থকা অৱস্থা, সঙ্গীতৰ মাজত লাভ কৰা সান্ত্বনাৰ বাণী, এই আটাইবোৰে ৰায়ৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ ইঙ্গিত বহন কৰে। দেউতাকৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰা অজিত বেনাৰ্জীক মাজে মাজে আচৰিত ধৰণে ৰায় নিজেই যেন লাগে, তেওঁৰ মনোভঙ্গিৰ উপৰিও আনকি শাৰীৰিক গঠন আৰু গাৰ চালৰ চকুত পৰা গাঁথনিক গুণৰ ক্ষেত্ৰতো। পুতেক দুজনে ক'লা ধনৰ বেপাৰ কৰে আৰু, আনকি, অকণমান নাতি ল'ৰাটোৱেও সেই কথা সম্পূৰ্ণৰূপে জানে বুলি গম পোৱাৰ পিছত তেওঁ প্ৰচণ্ড মানসিক আঘাত পাইছে। নৈতিক দায়বদ্ধতাপ্ৰাপ্ত কিছু পৰিমাণে পুৰণি চামৰ লোকৰ বাহিৰে আন সকলোৰে বাবে তাত এটা অঁকৰালিৰ পৰশ আছে, যিটোৱে ৰায়ৰ নৈতিকতাক তেওঁলোকৰ বাবে পুৰণিকলীয়া কৰি তুলিব খোজে। এইটো দৰাচলতে এটা দুখলগা কথা যে, কিছু সংখ্যক ভাৰতীয় চিত্ৰ নিৰ্মাতাই অপ্ৰয়োজনীয় উদ্বিগ্নতাৰে ৰায়ক অতীতত বন্দী কৰি ৰাখিব খোজে-ঠিক সন্দেহাত্মক মনোবৃত্তিৰে *শাখা-প্ৰশাখাৰ* সাফল্য অৰ্জন কৰা পুতেক দুজনৰ দৰে (তেওঁলোকৰ এজনে কৈছে "আচল কথাটো হ'ল তেওঁৰ যাবৰ সময় হৈছে")। ছবিখনত এনে চিনৰ প্ৰবৃত্তি অসত্য বুলি প্ৰমাণ কৰিব পৰা বহুত বস্তু আছে; ৰায়ৰ *গণশত্ৰুৰ* অধোবিন্দুৰ পৰা উত্থানৰ পিছৰ কালছোৱাৰ নতুন ছবিকেইখনৰ কিছুমান মহান মুহূৰ্ত সৃষ্টি কৰিব পৰা চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ সংখ্যা আমাৰ দেশত এতিয়াও নিচেই তাকৰ, যদিও তেওঁৰ পূৰ্বৰ কমাই কোৱা পদ্ধতিৰে নিৰ্মাণ কৰা ছবিবোৰৰ তুলনাত সেই বোৰ কিছুদূৰ 'নীতিমূলক' যেন লাগে।

একমাত্ৰ দুখজনক দিশটো হ'ল নিৰ্মাণ শৈলীৰ শাৰীৰিক দুৰ্বলতা - আলোক সম্পাত, পৰিবেশ ৰচনা আৰু খুটি-নাটিৰ প্ৰয়োগ, যিবোৰ কামৰ ওপৰত ৰায়ে দেখ দেখকৈ পূৰ্বৰ প্ৰচণ্ড কৰ্মশক্তি আৰু সতৰ্কতাৰে দৃষ্টি ৰাখিব পৰা নাই। এইটো নেভাবি নোৱাৰি যে, সুব্ৰত মিত্ৰ আৰু বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত লগত থকা হ'লে, তেওঁৰ কৰ্মজীৱনৰ শেষ পৰ্য্যায়ৰ ছবিবোৰৰ গাথঁনি ভালেমান উন্নত হ'লহেঁতেন। দেখ দেখকৈ ৰং লগোৱা সম্পাতে সৃষ্টি কৰা অস্পষ্ট দৃশ্য, এই আটাইবোৰে ছবিখনৰ নীতি সংক্ৰান্ত উক্তিবোৰক বিপাঙত পেলাইছে। তাৰ

বিপৰীতে, ফৰাচী কাৰিকৰসকলে সম্পাদন কৰা শব্দ গ্ৰহণৰ কাম সুন্দৰ। এইটো আৰু অধিক দুখদায়ক এইবাবেই যে, আজিৰ দিনত ভাৰতত উন্নত আলোক ব্যৱস্থাৰ জ্ঞানসম্পন্ন কেমেৰা চালক, নিপুণ কলা নিৰ্দেশক বা অঙ্গসজ্জাকৰৰ অভাৱ নাই। সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীয়ে ভাও লোৱা বিকাৰগ্ৰস্ত মগজুৰ পুতেকজনৰ চৰিত্ৰটো নাটকীয় প্ৰয়োজনীয়তাৰ ফালৰ পৰা সুপৰিকল্পিত, কিন্তু তাৰ লগত সংযুক্ত মানসিক ভাৰসাম্যহীন ব্যক্তিৰ লক্ষণবোৰ যথোচিত গৱেষণালব্ধ নহয় যেন লাগে; তাৰ ওপৰত আকৌ, তেওঁৰ মুখত লগোৱা হৈছে একোছা থিয়েটাৰী ডাঢ়ি। আন কথাত ক'বলৈ গ'লে, ছবিখন নাটকীয়তাৰ ক্ষেত্ৰত শক্তিশালী, কিন্তু চিনেমা হিচাপে দুৰ্বল; যদিও বহিৰ্দৃশ্যবোৰ অতি সুন্দৰকৈ ৰচনা কৰা হৈছে, যিবোৰে অন্তৰ্দৃশ্যৰ- সেইবোৰ যিমানে আহল-বহল নওক লাগে-অস্বাভাৱিক ভীতিসঞ্চাৰক অৱস্থাৰ পৰা আমাক যথেষ্ট পৰিমাণে সকাহ দিছে। তথাপিও *শাখা-প্ৰশাখা* নিঃসন্দেহে ৰায়ৰ দীঘলীয়া অসুস্থতাৰ পিছৰ কালছোৱাৰ, তেওঁৰ কলাৰ নিজস্ব ৰূপৰ পুনৰুদ্ধাৰ মুখী এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ পদক্ষেপ।

ৰায়ৰ সৃষ্টিমূলক চিন্তাৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত *শাখা-প্ৰশাখাই* তেওঁৰ ব্যক্তিগত নৈতিক সমস্যাক অগ্ৰাধিকাৰ দিয়া কাম অপৰিৱৰ্তিত ভাৱে চলাই নিছে। *ঘৰে বাইৰেৰ* পিছৰ কালছোৱাত, সেই অগ্ৰাধিকাৰ প্ৰদান বৰ্দ্ধিতভাৱে কাৰ্যকৰী হৈছে পোনপটীয়াকৈ কোৱা কথাৰ মাজেদি। এইখিনিতে পলিন কায়েলে *অশনি সঙ্কেতৰ* প্ৰসঙ্গত কোৱা এষাৰ কথা মনত নেপেলাই নোৱাৰি যে, ৰায়ৰ কৰ্মত যিবোৰ কথা কমাই কোৱা হৈছে, সেইবোৰে তেওঁক সাধাৰণত্বলৈ নমাই নিছে। তথাপিও, *শাখা-প্ৰশাখাৰ* দৰে এখন ছবিত, দুৰ্নীতিক যুক্তিযুক্ততা আৰু ন্যায্যতা প্ৰতিপাদন কৰা ন্যায়সঙ্গত দৰ্শনৰ লগত জড়িত নোহোৱাকৈ আপোচ বিহীন ভাৱে নৈতিক স্থিতি গ্ৰহণ কৰিব পৰা কিছু শক্তি আছে। তাৰ লগতে ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত আছে বিবৃতিৰ পোন-পটীয়া গুণ, যিটোৰ লগত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শেষৰ কবিতাবোৰৰ দ্বিধাহীন উক্তিৰ বৰ বেছি মিল নথকা নহয়; এইবোৰৰ এটাত তেওঁ ফোঁচ ফোঁচাই উঠা সৰ্পই বায়ু কলুষিত কৰাৰ কথা কৈছে, য'ত শান্তিৰ আলফুলীয়া শব্দ হৈ পৰিব মূল্যহীন, আৰু ভৱিষ্যতৰ পুৰুষৰ প্ৰতি তেওঁৰ আহ্বান হ'ব দুষ্কৰ্মৰ বিৰুদ্ধে কৰা সংগ্ৰাম।

আগন্তুক (১৯৯১) ছবিখনৰ এখন মৰমীয়াল অন্তৰ আছে, যি আমাক *সোনাৰ কিল্লা* আৰু *জয় বাবা ফেলুনাথ*লৈ মনত পেলায়। দৰাচলতে, ইয়াৰ লগত এনে এটা সুন্দৰ হাস্যৰস জড়িত আছে, যিটোৰ অবিহনে ইয়াত উচ্চাৰিত বিভিন্ন বিষয় সংক্ৰান্ত উক্তিবোৰে গতানুগতিক কথাৰ ৰূপ ল'লেহেঁতেন। দেখ দেখকৈ, ৰচয়িতাৰ দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰতিনিধিত্ব কৰা উৎপল দত্তৰ উত্থিত চেলাউৰি, চলন-ফুৰণ আৰু জ্ঞানৰ আভাসত প্ৰকাশ পাইছে, বহুকাল ধৰি সম্পৰ্ক ৰহিত আপোনজনে তেওঁৰ বিশ্বাসযোগ্যতা প্ৰতিষ্ঠ কৰিবলৈ অপ্ৰয়োজনীয় সাৱধানতাৰে চলোৱা বৃথা ক্ৰমবৰ্দ্ধিত প্ৰচেষ্টা উন্মোচন কৰি লাভ কৰা ফূৰ্তিৰ ভাৱ। অভিজ্ঞতাৰ গধূৰ বোজাই পেলোৱা সাঁচৰ ইঙ্গিত দিয়া বতাহে

বিবৰ্ণ কৰা চেহেৰা লৈ, তেওঁ তেওঁৰ সততাৰ ওপৰত নিৰন্তৰ সন্দেহ কৰি থকা লোক কেইজনকে ধৰি নিজৰ দলটোৰ আটাইবোৰৰ সৰলতা আনন্দেৰে উপভোগ কৰে। ঘৰলৈ ঘূৰি অহা গৃহত্যাগী মোমায়েকৰ চৰিত্ৰটো হৈছে ছবিখনৰ কেন্দ্ৰ স্বৰূপ আৰু তাৰ আটাইবোৰ অন্তৰ্বস্তু সজীৱ কৰি তুলিছে তেওঁৰ ব্যক্তিত্বই। তাত এটা শিক্ষাপ্ৰদ আৰু পৰোক্ষভাৱে নীতিশিক্ষামূলক বস্তুও আছে, যিটো তেওঁৰ শিশু চলচ্চিত্ৰ আৰু শিশু-সাহিত্যৰ লক্ষণ। তাত অনবৰতে মিশ্ৰিত হৈ আছে এটা ৰং ৰহইচৰ ভাৱ, যিটোৱে তাৰ শিক্ষাদায়ক দিশটোৰ উগ্ৰতা হ্ৰাস কৰি ছবিখনক প্ৰাপ্তবয়স্ক আৰু শিশু উভয়ৰে বাবে আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। *আগন্তুক* সুকীয়া ধৰণৰ এইবাবেই যে, ই নিজক শিশু-চলচ্চিত্ৰ বুলি ঘোষণা কৰা নাই, আৰু তেওঁৰ (উৎপল দত্তৰ) ছবিখনত থকা সৰহ ভাগ দৰ্শক প্ৰকৃততে প্ৰাপ্তবয়স্ক, যদিও তেওঁলোক তেওঁতকৈ কম অভিজ্ঞতাপুষ্ট। প্ৰাপ্তবয়স্কক এক প্ৰকাৰে শিশু বুলি ধৰি লোৱাৰ ক্ষেত্ৰত, আগন্তুক এ নিজক এখন অজান জগতত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে, আৰু সেয়ে ইয়াৰ লগত ৰায়ৰ আন ছবিবোৰৰ পাৰ্থক্য সহজে চকুত পৰে। ছবিখনৰ চতুৰ ব্যঙ্গাত্মক সুৰটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰা হেতুকে প্ৰাপ্তবয়স্ক দৰ্শকসকলে নিজক সাধাৰণভাৱে এনি তেনি নিক্ষেপ কৰিছে বুলি ভুলকৈ দোষাৰোপ কৰিছে। যেনেকৈয়ে নহওক লাগে, মহান আদিম লোক (noble savage) ৰ দৰ্শনটোৰ শিক্ষামূলক দিশটো এটা সম্পূৰ্ণৰূপে নাকচ কৰিব পৰা বস্তু নহয়। ব্যঙ্গৰ সুৰত উচ্চাৰিত হ'লেও, উৎপল দত্তৰ কথাবোৰৰ এটা গম্ভীৰ অন্তৰ্বস্তু আছে, যিটোৰ সমালোচনা কৰা যায়, বিশেষকৈ যেতিয়া আমি তাৰ আনন্দদায়ক লঘু দিশটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰো বা নাকচ কৰো। উদাহৰণ স্বৰূপে, আদিম লোকসকলক, যি সকলক হেজাৰ হেজাৰ বছৰ ধৰি শোষণ আৰু তাৰ দ্বাৰা ভ্ৰষ্টাচাৰী কৰি থকা হৈছে, মহিমামণ্ডিত কৰাটো সদায় প্ৰশ্নবোধক হৈ থাকিবই লাগিব। তদুপৰি, সকলো মানুহ আদিম অৱস্থাত থকা কালছোৱাতে নিৰ্মাণ হোৱা সভ্যতাৰ বিৰাট আকাৰৰ সৃষ্টিমূলক গাঁথনিবোৰ অপ্ৰাপ্য বুলি আমি গণ্য কৰিব পাৰোনে, বা আমি আদিমবাসীসকলৰ কিছুমান গুণ আমাৰ শিক্ষা ব্যৱস্থা আৰু "সভ্য" জীৱনৰ লগত জীণ নিয়াব পৰা কোনো উপায়ৰ কথা পুনৰ চিন্তা কৰি চাব পাৰো নে, বা আমি পোৱা আৰু নোপোৱা কালৰে পৰা আদিমবাসীসকলক শোষণ আৰু হিন্দুধৰ্মৰ বশৱৰ্ত্তী কৰি (কিছুমান পণ্ডিতৰ মতে সংস্কৃত কৰণ) অহা হৈছে। আমাৰ মহাকাব্যবোৰত উচ্চবৰ্ণ হিন্দুসকলৰ আদিমবাসীসকলৰ প্ৰতি পোষণ কৰা মান্ধাতা যুগীয়া মনোভঙ্গি আৰু ব্যৱহাৰৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। সিহঁতৰ সভ্যসকলৰ পৰিবৰ্দ্ধনশীল প্ৰযুক্তি বিদ্যাৰ লগত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰিব নোৱাৰাটো, যিমানেই দুখজনক নহওক লাগে, ডাৰউইনীয় জগতৰ এটা ভয়াবহ দুৰ্বলতা। তেওঁলোকৰ সম্পত্তি আৰু সংস্কৃতি ক্ষয়প্ৰাপ্ত হোৱাৰ পিছতো, আদিমবাসীসকলৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি, তেওঁলোকৰ পৃথিৱীৰ বাকী অংশ লোকৰ বাবে এটা আদৰ্শ ৰূপে গ্ৰহণ কৰাতো কিছুমান নিজস্ব

বিপদ আছে। ই আমাৰ ফালৰ পৰা একপ্ৰকাৰে আত্মপ্ৰশ্ৰয়শীলতাৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰাৰ ইঙ্গিত দিব পাৰে।

"স্বয়ং আৰু আন" আৰু নিৰীক্ষকে নিৰীক্ষিতজনৰ ওপৰত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰা নিৰীক্ষণৰ ৰাজনীতিৰ দ্বাৰা প্ৰপীড়িত, আজিৰ যুগৰ নৃতত্ত্ববিদসকলে, আৰামী চকীত বহি বীৰভূমৰ এদল চাওঁতালীৰ নৃত্য দৰ্শন কৰা ৰায়ৰ সমাজ দাৰ্শনিকজনক নাইবা তেওঁৰ ভাগিনীয়েকে ৰাজনৈতিক ভাৱে বহু গুণে অপব্যৱহৃত পদ্ধতিটোৰে নাচত যোগ দি তেওঁলোকৰ মাজত মিলি যোৱাটোও অনুমোদনৰ দৃষ্টিৰে চাব নোৱাৰিব। আমি ইন্দিৰা গান্ধীয়ে সেই কাম কৰা টেলিভিচনত বহুত বাৰ দেখিছো। আজি, যিটোক সভ্যতা বুলি কোৱা হয়, সেই বস্তুটো আৰু এবাৰ ভালকৈ চাই লৈ জীৱন ধাৰণৰ এটা সহজ-সৰল উপায় বাচি ল'বলৈ নিজক আহ্বান জনোৱা কাৰ্য্যৰ কিছুমান সুগুণ হয়তো আছে, কিন্তু সেইটো এটা ইমান বহল ব্যৱস্থা যে তাৰ অন্তৰঙ্গকৰণ সহজ সাধ্য নহয়।

ছবিখনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ এইটো যে, তাৰ "বাণী"ৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব আৰোপ নকৰিও ছবিখন উপভোগ কৰা যায়। কিন্তু এইখন এনে এখন ছবি যিখনক বাণীলিপ্সু ভাৰতীয় দৰ্শকে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে। ৰুচিবান দৰ্শকে ছবিখনক তাৰ গাঁথনিত সৌন্দৰ্য্যহীনতা আৰু দৰ্শনৰ তুচ্ছতাৰ বাবে সমালোচনা কৰে; সাধাৰণ দৰ্শকে ছবিখন প্ৰাপ্তবয়স্কৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা চাব নে শিশুৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা চাব তাক ঠিক কৰিব নোৱাৰি দোধোৰ-মোধোৰ অৱস্থাত পৰে। তাৰ শেষ ফল হ'ল এইটো যে, ৰায়ৰ মৃত্যুৰ নিচেই কম দিনৰ পিছত মুক্তি পোৱা, আৰু মহান শিল্পীজনৰ শেষ ছবি বুলি বহল ভাৱে বিজ্ঞাপন দিয়া সত্বেও, কলিকতাৰ ছবিঘৰবোৰত দৰ্শকৰ সংখ্যা আছিল নিচেই নগন্য। ফ্ৰান্সত ছবিখন দীৰ্ঘদিনৰ বাবে চলিছিল, আনকি সৰ্বাধিক 'হিট' ছবিবোৰৰ এখন আছিল; এইটোৱে ফৰাচী দৰ্শকসকলক আমাতকৈ অধিক সুৰুচিসম্পন্ন নে অধিক সাধাৰণ কৰি তোলে তাক ঠিৰাং কৰা এটা টান কাম।

ৰায়ৰ সৰহ ভাগ ছবি আনৰ সাহিত্য-কৰ্মৰ আধাৰত নিৰ্মিত; *কাঞ্চনজংঘা, নায়ক* আৰু *পিকু* কে ধৰি নিচেই কম সংখ্যক ছবিৰ কাহিনীহে তেওঁ নিজে লিখা আছিল। (*পিকু* তেওঁ নিজে লিখা এটা চুটি গল্পৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল; আন দুখনৰ কাহিনী তেওঁ মৌলিক চিত্ৰনাট্য ৰূপে ৰচনা কৰিছিল।) *গুপী গাইন বাঘা বাইনৰ* বাহিৰে আন আটাইকেইখন শিশু-চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনী আছিল তেওঁৰ নিজা। বাকীবোৰৰ ভিতৰত, *কাঞ্চনজংঘাই* সৰ্বাধিক সাফল্য অৰ্জন কৰিছে; *নায়ক* বৰঞ্চ তাৰ সহজ-সৰল সপোনৰ দৃশ্যবোৰ আৰু সেইবোৰৰ সস্তীয়া মনস্তত্বৰ বাবে অধিক নক্সাধৰ্মী আৰু গুৰুত্বহীন আছিল। কিন্তু সেইবোৰত বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰিছে দুটা গুণে, তাৰ এটাৰ অংশীদাৰ তেওঁৰ আটাইকেইখন চিত্ৰনাট্য, আনটো শিশু-চিত্ৰবোৰৰ বাবে প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে আছুতীয়াকৈ ৰখা হৈছে। প্ৰথমটো হ'ল তাৰ বিশুদ্ধ স্থপতিবিদ্যা সুলভ

ওপৰত *গণশক্ৰ*ঃ তেওঁৰ কন্যা (মমতা শংকৰ) আৰু পত্নীৰ (ৰুমা গুহঠাকুৰতা) লগত বৈজ্ঞানিকজন (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী)

তলত *গণশক্ৰ*ঃ চহৰখনৰ মেয়ৰজনে (ধৃতিমান চেটাৰ্জী) স্থানীয় বাতৰি কাকতখনৰ সম্পাদকজনক (দীপাংকৰ দে) বৈজ্ঞানিকজনে দুষিত পানী সম্পৰ্কে আৱিষ্কাৰ কৰা তথ্যবোৰ ছপা কৰাৰ পৰা বিৰত ৰাখিবলৈ চেষ্টা চলাইছে

ওপৰত ঃ ৰায়ে *শাখা প্ৰশাখা* পৰিচালনা কৰিছে

তলত *শাখা প্ৰশাখা* ঃ তেওঁৰ পিতৃৰ (অজিত বেনাৰ্জী) লগত কথা পাতি থকা বিকল মগজুৰ পুত্ৰজন (সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী)

ওপৰত *শাখা প্ৰশাখা* ঃ পিতৃয়ে কিছু আৰোগ্য লাভ কৰাৰ পিছত তেওঁলোকে উপভোগ কৰা বনভোজটোত পৰিয়ালটোৰ একাংশ

তলত *আগন্তুক ঃ আলহীজনক* ((উৎপল দত্ত) পৰিয়ালটোৰ বন্ধু এজনে প্ৰশ্ন সুধিছে আৰু তেওঁৰ ভাগিনীয়েক (মমতা শংকৰ) আৰু তেওঁৰ স্বামীয়ে (দীপাংকৰ দে) তাক লক্ষ কৰিছে

আগন্তুকঃ আলহীজনে তেওঁৰ ভাগিনীয়েকৰ পৰিয়ালটোৰ এজন বন্ধুৱে (ধৃতিমান চেটাৰ্জী) তেওঁক কৰা অপমানৰ সমুচিত প্ৰত্যুত্তৰ দিছে

কাহিনী আৰু চিত্ৰ-নাট্য পৰিবৰ্দ্ধনৰ গুণ; দ্বিতীয়টো, সেইবোৰে, সিহঁতৰ স্বভাৱজাত জ্ঞানদানৰ পৰোক্ষ প্ৰচেষ্টা সত্বেও, বিকিৰণ কৰা মৰমৰ মৃদু উত্তাপ। তেওঁৰ প্ৰাপ্তবয়স্ক দৰ্শকৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ছবিবোৰৰ ভিতৰত একমাত্ৰ *কাঞ্চনজংঘাত* হে এটা হাস্যৰস আৰু আকৰ্ষণীয়তাৰ অনন্য জোঁট আছে, আৰু আছে দূৰৈৰ পৰা চলোৱা চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাবোৰৰ এটা আমোদজনক অধ্যয়ন, যিটো বস্তু আন সকলো ছবিৰ ভিতৰত *আগন্তুকত* সৰ্বাধিক পৰিলক্ষিত হয়। তেওঁৰ আন ছবিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত, ব্যঙ্গই অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, যদিও সূক্ষ্মভাৱে ব্যক্তব্যৰ অন্তৰালত থাকিহে। তথাপিও, *কাঞ্চনজংঘাৰ* চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ লগতো *আগন্তুক* সম্পূৰ্ণকৈ খাপ খাই নপৰে; ই নিজ গুণে অনন্য।

ৰায়ৰ শেষৰ তিনিখন ছবিয়ে এটা নতুন সাৰল্যৰ আৰু সমগ্ৰ সভ্যতাকে প্ৰভাৱিত কৰিব পৰা বৃহত্তৰ সমস্যাবোৰৰ বিষয়ত (*গণশত্ৰুৰ* বাহিৰে) স্পষ্টতাৰ আভাস দিয়ে। ই *শাখা-প্ৰশাখাত*, ধৰি লওক, *জন অৰণ্যৰ* গাঁথনিৰ ওচৰে-পাজৰে থাকিল, কিন্তু তেওঁৰ শেষৰখন ছবিত মৰম আৰু নিৰ্লিপ্ততাৰ পৈণত মিশ্ৰণৰ শীৰ্ষলৈ উঠিল, হয়তো মৰণশীলতাৰ ইঙ্গিতবোৰৰ প্ৰভাৱতে।

ক্লাছিচিজিম

ৰায়ৰ সাহিত্যৰ লগত থকা ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক তেওঁৰ ক্লাছিচিজিমৰ এটা অপৰিহাৰ্য্য মৌলিক উপাদান আছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শান্তিনিকেতন বিশ্ববিদ্যালয়ত তেওঁ চিত্ৰ-কলাৰ প্ৰশিক্ষণ লৈছিল; তেওঁৰ পশ্চিমীয়া সঙ্গীতৰ জ্ঞান আছিল বিস্ময়জনক আৰু ভাৰতীয় সঙ্গীত খুব ভালদৰে বুজি পাইছিল; প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য কলাৰ এনে এটা বিভাগ নাই যিটো সম্পৰ্কে তেওঁ সজাগ নাছিল আৰু যিবোৰৰ আবেদনৰ সহাঁৰি দিব পৰা নাছিল। তেওঁ চিত্ৰ-কলা (শিক্ষাগুৰু বিনোদ বিহাৰী মুখোপাধ্যায়ৰ বিষয়ে *দি ইনাৰ আই*) আৰু নৃত্য-কলা (বিখ্যাত নৃত্য-শিল্পী বালা সৰস্বতীৰ বিষয়ে *বালা*) সম্পৰ্কে দুখন অৰ্থপূৰ্ণ তথ্য-চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল। তথাপিও, তেওঁৰ চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ শক্তিশালী আধাৰ আছিল কাহিনী আৰু বৰ্ণনা। তেওঁৰ কাহিনী-ছবিবোৰ উপন্যাসৰ আৰ্হিত গঢ় দিয়া হৈছিল, সেইবুলি আধুনিক উপন্যাসৰ আৰ্হিত নহয়। আনকি তেওঁৰ তথ্য-চিত্ৰবোৰো কেতিয়াও ধাৰণা ভিত্তিক নাছিল, সেইবোৰক কঠোৰভাৱে বস্তুনিষ্ঠ বৰ্ণাত্মক পদ্ধতিৰে পৰিষ্কাৰ কাহিনীৰূপে গঢ় দিয়া হৈছিল। মোৰ আনন্দ কুমাৰাস্বামীৰ বিষয়ে কৰা এখন ছবি (*ডান্স অব শিৱ* ১৯৭৩) সম্পৰ্কে কথা-বতৰা পতাৰ সময়ত ৰায়ে কৈছিল ঃ "তুমি কি ভাবিছা সেইটো গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়; তুমি দেখুৱাব লাগিব তেওঁ কি ভাবিছিল, কি কৰিছিল।" মই পৰিকল্পনা কৰা যিটো বস্তুৰে বৰ্ণনা দিয়াৰ পৰিৱৰ্তে ধাৰণা দিয়াৰ কথা চিন্তা কৰিছিলো তেওঁ তাৰে নেৰানেপেৰা কৈ বিৰোধিতা কৰিছিল। "তেওঁ এজন লেখক আছিল", তেওঁ সুধিছিল "তেওঁৰ লিখি থকা দৃশ্যাংশটো ক'ত?"

তেওঁৰ নিজৰ কাহিনীৰে নিৰ্মাণ কৰা ছবিকেইখনৰ বাহিৰে, ৰায়ৰ আন ছবিবোৰৰ আধাৰ সুপৰিচিত আৰু, ঘাইকৈ, ক্লাচিকচ্। বিভূতিভূষণৰ বিস্ময়কৰ শিশু-চৰিত্ৰ অপু সংক্ৰান্ত উপন্যাস কেইখনৰ আছে প্ৰকৃতিৰ বাবে উছৰ্গিত গীতি-কৱিতাৰ বুকুত বিলীন হৈ যোৱা আনন্দদায়ক বিক্ষিপ্ত গতিময়তা। *অপৰাজিত* ক, তাৰ কিছু অংশ বাদ দি, তেওঁৰ ছবিৰ গাঁথনিৰ নিয়মানুবৰ্তিতাৰ অধীনলৈ আনি, তেওঁৰ অনুভূতিবোৰ ঘনীভূত কৰিছে এটা কটকটীয়া বান্ধোনযুক্ত নক্সাৰ মাজত। আংশিকভাৱে, ইয়াৰ সৃষ্টি হৈছে প্ৰয়োজনীয়তাৰ খাতিৰত; আংশিকভাৱে, মই সন্দেহ কৰোঁ, অভিৰুচিৰ আহ্বানক্ৰমে। ই আঁদ্ৰে বাঁজাৰ দ্বাৰা উচ্চ প্ৰশংসিত ৰেনোৱাৰ ৰীতিৰ লগত বহুত গুণে পৃথক, য'ত তেওঁ গন্তব্য স্থলৰ কথা পাহৰি তেওঁৰ চিৰতৰুণ মনক আকৰ্ষণ কৰা আন কিবা এটা বস্তুৰ অভিমুখে যাত্ৰাৰ গতি

পৰিৱৰ্তন কৰে, কিছুদূৰ বিভূতিভূষণৰ দৰেই। ৰায়ে, তেওঁৰ চিত্ৰ-ত্ৰয়ীত সৃষ্টি কৰা ভাৱৰ গভীৰতা, মাধুৰ্য্য আৰু মৰণশীলতাৰ স্মৃতি জগাই তোলা সকলো প্ৰকাৰৰ ঠুনুকা, বৰ্ণনাতীত দৃশ্যাৱলী কাহিনীৰ মূল গাঁথনিৰ মাজত দৃঢ়তাৰে আৱদ্ধ কৰি ৰাখিছে অতিশয় মিতব্যয়িতা অৱলম্বন কৰি। ৰায়ৰ সৰহ ভাগ ছবিত বিক্ষিপ্ত বৰ্ণনাৰ কোনো অৱকাশ নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি।

ৰায়ৰ কাহিনীবোৰৰ গাঁথনি আৰু অধিক কটকটীয়া — কেতিয়াবা প্ৰয়োজনতকৈয়ো অধিকভাৱে। *কাঞ্চনজংঘাৰ* ঘটনাই লোৱা সময় আৰু ছবিখনৰো চলি থকা সময় একেটাই, আৰু ঘটনা ঘটে পাহাৰীয়া দাৰ্জিলিং চহৰৰ এটা ক্ষুদ্ৰ অঞ্চলত। স্থান, কাল আৰু ঘটনাৰ সংহতি সাধন তাতকৈ আৰু অধিক দৃঢ় কৰিব পৰা নেযায়। তাত সাতটা ফ্লেছবেক্ আৰু দুটা সপোনৰ দৃশ্য থকা সত্ত্বেও, *নায়ক* ৰ এৰাতিৰ ৰেল যাত্ৰাই সমীপৱৰ্তী দ্বিতীয় স্থান অধিকাৰ কৰিছে। ঐক্যৰ ওপৰত এনে ধৰণৰ গুৰুত্ব প্ৰদানে, পূৰ্বতে ধৰিব পৰা ধৰণে, কাহিনী বৰ্ণনাৰ ওপৰত এক প্ৰকাৰৰ পৰিকল্পিত বিন্যাস প্ৰদৰ্শিত নক্সা আৰোপ কৰিব পাৰে, যাৰ কষ্টদায়ক ছাপ দ্বিতীয়খন ছবিৰ ক্ষেত্ৰত চকুত পৰে। শিশুৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ছবি কেইখন বহুগুণে অধিক স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত, যিবোৰৰ আকৰ্ষণৰ গভীৰতা সেইসকলৰ চকুত ধৰা নপৰে যিসকলে সেইবোৰক লঘুসুৰীয়া বুলি নাকচ কৰে।

সাহিত্যক চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ প্ৰকৃত প্ৰতিভা প্ৰকাশ পায় এই বিষয়ে কোনো সন্দেহ নাই। তেওঁ ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু বিভূতিভূষণৰ সাহিত্য-কৰ্মবোৰ, ঠিক *পৰশ পাথৰ* ৰ যুৱক জনে পৰশ-পাথৰ টুকুৰা ভক্ষণ কৰি অসাধাৰণ হজমী শক্তিৰে শৰীৰৰ ভিতৰত জীন নিওৱাৰ দৰে, কেনেকৈ গভীৰভাৱে নিজক চিন্তা-ভাৱনাত বিলীন কৰিছে সেইটো অতি আশ্চৰ্য্যজনক। জীৱনৰ আৰম্ভণিৰ বছৰকেইটাত, ৰায়ে এদনীয়াকৈ ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ লগত, তাৰ স্বকীয় পূৰ্ণাঙ্গতাৰ দৰেই পূৰ্ণাঙ্গভাৱে সম্পৰ্ক ৰাখি, তাক তাতোকৈ এটা অধিক উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ সৃজনী-শক্তিলৈ উন্নীত কৰিছিল। সাহিত্যক বিশ্বাসযোগ্যতাৰ সৰ্ত্ত অনুযায়ী চিনেমাৰ জীৱন্ত বোধগম্যতালৈ ৰূপান্তৰিত কৰাটো সদায় এটা কষ্টকৰ কাম। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত, আগমনাত্মক (inductive) যুক্তিৰ তুলনাত নিগমনাত্মক (deductive) যুক্তিয়ে অধিক কাম কৰে ঃ চিনেমাৰ দৰ্শকে, যি নিজৰ মনৰ ভিতৰত কোনো দৃশ্য কল্পনা নকৰি কেৱল চকুৰ আগত পৰা দৃশ্য চাই যায়, অনতিপলমে তেওঁৰ ধাৰণা অভিজ্ঞতালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তণ কৰি তাৰ লগত পৰিচালকৰ ধাৰণা আৰু অভিজ্ঞতাৰ মিল আছেনে নাই তাক পৰীক্ষা কৰি চায়। অপু চিত্ৰ-ত্ৰয়ী আৰু *চাৰুলতা*, উভয় ক্ষেত্ৰতে, ৰায়ে মূল সাহিত্য-কৰ্মৰ বহুত পৰিৱৰ্তন সাধন কৰিছে। কিন্তু যিহেতু সেইবোৰ বিশ্বাসযোগ্য, দৰ্শকে বা সমালোচকে (দুই এজনৰ বাহিৰে) তাত কোনো দোষ বিচাৰি পোৱা নাছিল। বিভূতিভূষণৰ অপু একপ্ৰকাৰৰ এটা স্বৰ্গীয় শিশু, যি কেৱল নিজৰ সন্তানকে পৰিত্যাগ কৰা নাই, উপন্যাসখনৰ শেষৰ ফালে, দূৰণিৰ কোনোবা অজান দেশলৈ আঁতৰি গৈছে, *দেবযান* নামৰ এক প্ৰকাৰৰ পৰিশিষ্ট (sequal) ত সি এটা দেৱ-শিশুলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল, যিটো সম্পূৰ্ণভাৱে বাস্তৱ-ধৰ্মী চিনেমাৰ

বিষয়-বস্তু হ'ব নোৱাৰে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীটোত, চাৰুৰ স্বামীয়ে আন এজন পুৰুষৰ কথা অনবৰতে চিন্তা কৰি থকা এগৰাকী পত্নীৰ লগত একেলগে থাকিবলৈ ইচ্ছা নকৰি, চাকৰি কৰিবলৈ দক্ষিণ ভাৰতলৈ পলায়ন কৰিলে। ৰায়ৰ ক্ষেত্ৰত, অসহায় তিৰোতা গৰাকীয়ে চকুপানী টুকি, ঘৰৰ দুৱাৰডলিত বৈ থকা স্বামীক ঘৰৰ ভিতৰলৈ আহ্বান জনালে। তেওঁ জানিছে যে, তেওঁ এটা নিলম্বিত কাৰ্য-ক্ষমতাৰ জীৱনত প্ৰৱেশ কৰিছে (তেওঁলোক দুয়োৰে হাতদুখন লগ লগাৰ আগতে "ফ্ৰীজ" হৈ গৈছে), যি কাৰ্যই ছবিখনৰ শেষ অংশ অধিক ফলপ্ৰসূ আৰু বিশ্বাসযোগ্য কৰি তুলিছে।

তেওঁৰ শেহতীয়া কালছোৱাৰ ছবিবোৰৰ বাবে ৰায়ে প্ৰায়েই তৰুণ লেখকসকলে ৰচনা কৰা সমকালীন উপন্যাস বাছি লৈছিল, আৰু *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি, প্ৰতিদ্বন্দ্বী, সীমাবদ্ধ* আৰু *জন অৰণ্যৰ* দৰে কাহিনীবোৰ সৃষ্টিধৰ্মিতাৰ এনে এটা উচ্চ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰিছিল যিটো সেইবোৰৰ লেখকসকলে কোনো কালে কল্পনা কৰিব পৰা নাছিল। সাল-সলনিবোৰ কৰা হৈছিল অধিক মুক্তভাৱে, যিবোৰে কেতিয়াবা কাহিনীৰ অন্তিম ৰূপটো চিনিব নোৱাৰা কৰি তুলিছিল। তথাপিও, তেওঁ সেইবোৰৰ পৰা এগোট চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা ধাৰ কৰিব লগীয়া হৈছিল, যিবোৰৰ লগত সিবোৰৰ গ্ৰন্থকাৰসকল তেওঁতকৈ অধিকভাৱে পৰিচিত, আৰু য'ত ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে এটা মূল ভেঁটি আছেই।

শ্ৰীলঙ্কাৰ চিত্ৰ পৰিচালক লিষ্টাৰ পেৰিজলৈ (মেৰী চিটনৰ *প'ট্ৰেইত অৱ এ ডাইৰেক্টৰ ঃ সত্যজিৎ ৰায়* কিতাপ খনত উদ্ধৃত) লিখা এখন চিঠিত ৰায়ে এইদৰে দুখ প্ৰকাশ কৰিছে ঃ

> আগৰ দিনৰ তুলনাত ছবিৰ বাহ্যিক দিশটো আজিকালি অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'বলৈ ধৰিছে। এনে এটা ধাৰণা হয় যেন মানুহে,আপুনি কি কৈছে তাক লৈ মূৰ নঘমায়, যেতিয়ালৈকে তাক যথেষ্ট পৰিমাণে পৰোক্ষ আৰু অগতানুগতিক ভাৱে বৰ্ণনা কৰা হয়– আৰু স্বাভাৱিক ৰূপৰ ছবিৰ মূল্য কমি গৈছে–মই ইয়াৰ দ্বাৰা এইটো ক'ব খোজা নাই যে সকলো ইউৰোপীয় চিত্ৰ নিৰ্মাতা প্ৰতিভাহীন, কিন্তু তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ আইনে নিৰ্দ্ধাৰিত কৰা সীমা-ৰেখা অতিক্ৰম নকৰাকৈ, যৌনতাৰ প্ৰায় পূৰ্ণ সুযোগ নোলোৱা হ'লে, জীৱিকা অৰ্জন কৰি চলিব পাৰিলেহেঁতেন নে তাত মোৰ গভীৰ সন্দেহ আছে।*

তেওঁৰ এই অভিমত বৰ বেছি শুদ্ধ নাছিল ; উদাহৰণ স্বৰূপে ফৰাচী নৱতৰঙ্গত, যেনে ত্ৰুফ', গোডাৰ, ডেমি, ৰেনে বা ছেব্ৰলৰ ছবিবোৰত যৌনতাৰ কোনো সুযোগ গ্ৰহণ কৰা হোৱা নাছিল। কিহে তেওঁক এনে ধৰণৰ সৰ্বাত্মক মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ প্ৰৰোচিত কৰিছিল তাক কোৱা টান।

স্বদেশৰ ক্ষেত্ৰত, মৃণাল সেনৰ *ভুবন সোম*ত তেওঁ, একমাত্ৰ সুহাসিনী মূলেৰ ব্যক্তিত্বৰ বাহিৰে আন ক'তো, সকলোৰে লক্ষ কৰা নতুনত্ব বিচাৰি পোৱা নাছিল। সেইদৰে,তৰুণ ভাৰতীয় পৰিচালকসকলৰ মাজৰ যি কেইজনে নতুন প্ৰকাশ ভঙ্গি উদ্ভাৱনৰ চেষ্টা চলাইছিল, তেওঁলোককো তেওঁ নিন্দা কৰিছিল। তেওঁৰ *আৱাৰ ফিল্মচ্ দেয়াৰ ফিল্মচ্* নামৰ ৰচনা সংকলনখনত মনি কৌল আৰু কুমাৰ চাহানীৰ সম্পৰ্কে চলোৱা আলোচনা প্ৰসঙ্গত, তেওঁলোকৰ প্ৰতিভাৰ কথা যথোচিত পৰিমাণে উল্লেখ নকৰি, তেওঁলোকৰ ছবিকেইখনৰ ব্যৱসায়িক সম্ভাৱনা যে নাই সেই কথা হে কৈছিল। আন কথাত, তেওঁৰ বাবে অৰ্থপূৰ্ণ ছবি নিৰ্মাণত এটাই মাথোন পদ্ধতি আছে – সেইটো হ'ল ধ্ৰুপদী পদ্ধতি।

প্ৰাকৃতিক অৱস্থাক মানুহৰ অনুভূতিক অধিক শক্তিশালী কৰাৰ কামত ব্যৱহাৰ কৰাটো এটা প্ৰাচীন সাহিত্যিক কৌশল ("দি পেথেটিক্ ফেলাচি"), আধুনিক কালৰ উপন্যাসিকসকলে যিটো বৰ্জন নতুবা, ধ্ৰুপদী লেখকসকলৰ দেখ দেখ পদ্ধতিৰ বিপৰীতে, আওপকীয়াভাৱে ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰতি অতিশয় আগ্ৰহী। ই ৰায়ৰ বাবে এটা প্ৰিয় কৌশল, আৰু তেওঁ তাক ধ্ৰুপদী পদ্ধতিৰে ব্যৱহাৰ কৰে- পোনপটীয়া আৰু তেজস্বী।

*চাৰুলতা*ৰ বাহিৰে আন ক'তো এই পদ্ধতিটো অধিক সাৰ্থকভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাছিল। স্বামী-স্ত্ৰী হালৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ শান্ত বাহ্যিক ৰূপটো প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ সময়ছোৱাৰ, য'ত আমি স্ত্ৰীগৰাকীৰ অশান্ত মনৰ ইঙ্গিত পাওঁ, ঠিক পিছ মুহূৰ্ততে, প্ৰথম ধুমুহাটো বলি থকা কালছোৱাত, হাতৰ ছাটি ওপৰলৈ তুলি লোৱা, উজ্জ্বল ৰঙৰ আঁক থকা কামিজ পৰিহিত, বতাহে উৰাই নিয়া চুলিৰে অমলৰ প্ৰৱেশ ঘটে। এইটো এটা গতানুগতিক সাহিত্যিক কৌশল, ইমান আওপুৰণি যে, আনকি চিনেমালৈ পৰিবৰ্তিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো (য'ত আমাৰ স্মৃতি শক্তিৰ বোজাটো বৰঞ্চ অধিক পাতল), ৰায়ে দৃশ্যটো ধেমেলীয়া সুৰত উচ্চ স্বৰে "হৰে মুৰাৰী, মধুকৈট ভাৰ" এই কথাষাৰেৰে আচ্ছাদিত কৰিছে। সেই চিএৰটোত এটা আত্ম-সচেতনতাৰ সুৰ আছে, যিটোৱে পৰিচালকক নিজৰ সেই আওপুৰণি পদ্ধতি ব্যৱহাৰ কৰোতে লাভ কৰা আত্ম সচেতনতাৰো ইঙ্গিত দিয়ে। ৰায়ে নিজক সেই সাধাৰণত্বৰ পৰা কোনোমতে ৰক্ষা কৰি, মঞ্চসুলভ বস্তুবোৰৰ কজ্বাৰ কেৰকেৰণী আমাৰ কাণত পৰাৰ আগতে লৰালৰিকৈ তাৰ পিছৰ দৃশ্যটোলৈ গমন কৰিলে।

তাৰ পিছৰ ধুমুহাটো স্বাভাৱিক (এয়া বঙ্গদেশৰ ঘনাই ঘনাই ধুমুহা অহা গ্ৰীষ্ম কাল); সেইটো আহিছে ছবিখনৰ শেষৰ উদ্যানৰ দৃশ্যটোৰ পিছত, য'ত চাৰুয়ে আৱিষ্কাৰ কৰিছে যে, অমলে তেওঁৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰা আগ্ৰহ আন্তৰিকতাপূৰ্ণ নহয়, তেওঁৰ স্বামীৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিতহে। ধুমুহাই গাজনি মাৰে, অমলে নিজৰ সাহিত্যিক প্ৰতিভাৰ দম্ভসূচক নিৰ্বাক গাম্ভীৰ্য্য, পুৰুষ সুলভ উচ্চমন্যতা আৰু সাধাৰণ দায়িত্বহীনতাৰ ৰেহৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰি চাৰুলতাক বিচাৰি আহিছে; তেওঁৰ মনত নো কি আছে তাক জানিবৰ বাবে। দুৱাৰ মুখত

তেওঁ মন্দাক লগ পাইছে (যাৰ প্ৰতি তেওঁৰ মনত এটা কাম ভাৱ আছে) চাৰু বাৰান্দাত আছে বুলি জনোৱা হ'লত, তেওঁ মনত অনিশ্চয়তাৰ ভাৱ লৈ তেওঁৰ কোঠাৰ ফালে অগ্ৰসৰ হৈছে। বতাহে হো হোৱনি মাৰিছে। চাৰুয়ে তিক্ততাৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰি মন্দাৰ ভূমিকা লৈ (যাক তেওঁ প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰূপে গণ্য কৰে)— কিয়নো, ধুমুহা অহাৰ লক্ষণ দেখি তেওঁহে শুকাবলৈ মেলি দিয়া কাপোৰবোৰ চপাই আনিব লাগিছিল- সোমাই আহে। ধুমুহা আকৌ ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ পদ্ধতি অনুযায়ী চাৰুৰ মনৰ অশান্ত অৱস্থাৰ ৰূপকত পৰিণত হ'ল, চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰত যিটো নিৰাপদ, কাৰণ তাত তাৰ দৰ্শকৰ চকুত ধৰা নপৰাৰ সম্ভাৱনা অধিক। এইটো সম্ভৱ পুৰণি কালৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত অধিক প্ৰযোজ্য। ৰায়ে, সম্ভৱ তাক সমকালীন বিষয়-বস্তুযুক্ত ছবিত ইমান মুক্তভাৱে আৰু পোনপটীয়াকৈ ব্যৱহাৰ নকৰিলেহেঁতেন।

কিন্তু ছবিখনৰ শেষৰ ফালে থকা চাৰুৰ অতিশয় অশান্ত উচুপনিৰে ভাগি পৰা দৃশ্যটোৰ তুলনাত আন কোনো স্থানত এই কৌশলটো অধিক সাৰ্থকভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হোৱা নাই। ই স্বামী-স্ত্ৰী হালে নিজৰ নিজৰ ক্ষতিৰ বাস্তৱতা মানি লৈ সমুদ্ৰৰ পাৰৰ পৰা মাত্ৰ ঘৰলৈ ঘূৰি আহিছে। ভূপতিয়ে যি হেৰুৱাইছে সেয়া দেখ দেখ— অৰ্থ আৰু তেওঁৰ মেনেজাৰৰ (চাৰুৰ ককায়েক) প্ৰতাৰণাৰ যোগেদি মানৱীয় সততাৰ ওপৰত থকা তেওঁৰ বিশ্বাস; চাৰুৱে যি হেৰুৱাইছে সেয়া গোপনীয় - তেওঁ হেৰুৱাইছে, অমলক, যি (ভূপতিক) আন এটা ক্ষেত্ৰত বিশ্বাসঘাটকতা কৰিবলৈ ওলোৱা কথাটো উপলব্ধি কৰি পলায়ন কৰিলে।

অমলৰ চিঠি আহি পালেহি, ভূপতিয়ে সেইখন পঢ়িলে, আৰু চাৰুয়ে জানিব পাৰিলে যে তেওঁ বিয়া কৰাই আৰু পিছত বিলাতলৈ যাবলৈ মনস্থ কৰিছে। ভূপতিয়ে অলপ সময়ৰ বাবে কোঠাটোৰ পৰা বাহিৰলৈ ওলাই গৈছে মাথোন। চাৰুৰ হাতত আছে চিঠিখন ; ধুমুহাৰ প্ৰকোপ বঢ়াৰ লগে লগে তেওঁৰ মনত অমলৰ লগত একেলগে কটোৱা দিনবোৰৰ আনন্দময় স্মৃতিবোৰ উথলি উঠিছে আৰু বিনা দ্বিধাই মানি ল'ব পৰা ভাৰতীয় চিনেমাত মহিলাই কৰা অভিনয়ৰ এটা উৎকৃষ্ট মুহূৰ্তত -চাৰুৰূপী মাধৱী মূখাৰ্জীয়ে চেষ্টা কৰিছে নিজক সংযত কৰিবলৈ। এখন খিড়িকীৰ পাতে সশব্দে চৌকাঠত খুন্দা মাৰে, তীব্ৰ স্বৰে খিটিং শব্দ কৰি তাৰ ভাগিযোৱা আইনাৰ টুকুৰাবোৰ ছিটিকি পৰে, আৰু প্ৰথম বাৰৰ বাবে চাৰুৱে (মাধৱীয়ে) অন্তৰৰ গোপনীয় কথাবোৰ ফুটাই ব্যক্ত কৰে, ঠিক যিটো সময়ত স্বামীয়ে তেওঁৰ ছাটিটো নিবলৈ উভতি আহি সেই কথাবোৰ আকস্মিকভাৱে শুনিবলৈ পায়। নিৰ্ঘাত নিশ্চয়তাৰে নিৰূপিত কালত খিটিং শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে সাৰ্থক হৈছে। এইটো ঠিক *ফৰ্ট এপাছি*ৰ গোৰ মাৰি পাহাৰৰ পৰা তলৰ কুৰুঙলৈ পেলোৱা টিনৰ পাত্ৰটোৱে কৰা ক্ষীণ খিটিং শব্দৰ কাব্য -সুষমা নহয় *(আৱাৰ ফিল্মচ্ দেয়াৰ ফিল্মচ্)*; ৰায়ৰ *চাৰুলতাত* নাটকীয় প্ৰয়োজনীয়তা পূৰাব নোৱাৰা সাঙ্গীতিক গুণৰ কোনো কোনো মূল্য নাই।

ৰায়ৰ ক্লাছিচিজিম, তেওঁৰ আন বহুত দৃষ্টিভঙ্গিৰ দৰে, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মাজতেই "বঙ্গীয় নৱজাগৰণ" এ প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ এটা সম্যক মিশ্ৰণৰ

সন্ধানৰত হৈ, এটা ভাৰ সমতা বিচাৰি পাইছিল। ৰবীন্দ্রনাথে কল্পনা কৰা ঐতিহ্যময় অথচ আধুনিক, এটা নতুন আশাৰে উদ্দীপ্ত, সমগ্র বিশ্বৰ বাবে দুৱাৰ খিৰিকী উন্মুক্ত কৰি ৰখা ভাৰতবৰ্ষখনেই আছিল নেহেৰুৰ সপোনৰ আধাৰ। নেহেৰুৱে গান্ধী আৰু ৰবীন্দ্রনাথৰ কোনো এক মধ্যৱৰ্তীস্থলত স্থিতি লৈছিল, আৰু ৰবীন্দ্রনাথৰ মূল্যবোধৰ আকৰ্ষণ নেহেৰুৰ ভাৰতত কেতিয়াও সম্পূর্ণৰূপে হেৰাই যোৱা নাছিল। দৰাচলতে, ই নেহেৰু যুগৰ আদৰ্শবোৰৰ মাজত, সকলো ক্ষেত্রতে দেখ দেখ কৈ নহ'লেও, নতুন ধৰণে প্রকাশ পাইছিল।

সেই যুগৰ আদৰ্শবাদে প্রায়েই মানৱ চৰিত্রৰ কিছুমান বেদনাদায়ক সত্যতা আৰু অৱশ্যম্ভাৱী পৰস্পৰ বিৰোধী আকাঙ্খাৰ ওপৰত যথোচিত গুৰুত্ব দিয়া নাছিল। এই যুগৰ জীৱনীকাৰসকলে, ক'বলৈ গ'লে, মানুহৰ সামগ্রিক অৱস্থা কেতিয়াও প্রকাশ নকৰে; তেওঁলোকে চৰিত্রক অধিক মহান, ৰাজহুৱাকৈ ব্যক্ত কৰিব পৰা কিছুমান লক্ষণ বাচি লয়। ৰবীন্দ্রনাথে গান্ধীৰ দৰে কোনো কালে তেওঁৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ কথা প্ৰকাশ কৰা নাছিল। গান্ধীৰ দৃষ্টি মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ অভ্যুত্থানৰ গাঁথনিৰ মাজত আৱদ্ধ নাছিল; ৰবীন্দ্রনাথৰ আছিল। ৰাবীন্দ্রিক পদ্ধতিয়ে তাৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট অৱস্থা প্ৰাপ্ত হৈছিল চৰিত্ৰৰ মহান দিশ উন্মোচন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত; তাৰ নিকৃষ্টতম অৱস্থাত ই আছিল ভণ্ড, কিছু গোড়া আৰু যৌনাতঙ্কগ্ৰস্ত। জীৱনৰ নগ্ন ৰূপ বৰ্ণনাৰ বাবে ই কোনোপধ্যে উপযোগী নাছিল। ৰায়ৰ পূৰ্বৰ (চাৰুলতালৈকে) কৰ্মসমূহত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বিকাশ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত দীঘলীয়া কালছোৱাত প্ৰতিবিম্বিত হোৱাৰ দৰেই ৰূপায়িত কৰা হৈছিল। ই এনে এটা বস্তু, যিটো তেওঁৰ আৰু তেওঁৰ পূৰুষৰ পৰিবৰ্দ্ধনৰ লগত জড়িত আছিল; যিটো বস্তু তেওঁ জানিছিল আৰু উপলব্ধি কৰিছিল। সাধাৰণভাৱে, ই তেওঁলোকৰ অভিজ্ঞতাৰ পশ্চাৎভূমিত পৰিণত হৈছিল। এই অভিজ্ঞতা পোনপটীয়াকৈ নিজৰ হোৱাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাছিল; ৰবীন্দ্ৰনাথৰ যুগৰ সাহিত্যত প্ৰতিফলিত জনগণ, তেওঁলোকৰ ৰীতি-নীতি আৰু মনোভঙ্গি, পুনৰাবৃত্তি আৰু বিৰামহীন ব্যাখ্যাৰ যোগে তেওঁৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ আঁহে আঁহে সোমাই পৰিছিল। ৰায়ৰ প্ৰথম কালছোৱাৰ চৰিত্ৰবোৰ, সাধাৰণভাৱে চিহ্নিত সেই কালৰ প্ৰকাৰভেদৰ সীমাৰেখাৰ মাজত, এটা শক্তিশালীভাৱে সংগঠিত ৰূপত আৱদ্ধ আছিল। সেইবোৰ কম বেছি পৰিমাণে একেটা বস্তুৰে অংশ, য'ত আন্তৰিক পৰস্পৰ — বিৰোধিতা বৰঞ্চ বিৰল।

সেই গাঁথনিৰ বাহিৰলৈ ওলালেই ৰায় অসুবিধাৰ সন্মুখীন হয়। *জলসাঘৰ* ৰ পুঁজিপতিজনৰ ৰূপ অস্বস্তিকৰ; *অভিযান*ৰ টেক্সিচালক জনে সকলো সময়তে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মনোবৃত্তি প্ৰকাশ কৰে (তুলনামূলক ভাৱে ঋত্বিক ঘটকৰ *অযান্ত্ৰিক*ত কালী বেনাৰ্জীয়ে অভিনয় কৰাজন অধিক বিশ্বাসযোগ্য); *কাপুৰুষ* ৰ চাহ খেতিয়কজনে চৰিত্ৰটোৰ ৰূপ ল'বলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিছে, কিন্তু সম্পূৰ্ণৰূপে কৃতকাৰ্য হ'ব পৰা নাই; *নায়ক* ৰ চিত্ৰ তাৰকাজনে, বৰঞ্চ অস্বাভাৱিকভাৱে, ভৱিষ্যতৰ নায়িকাসকলৰ কামোদ্দীপক আহ্বান প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে (যদিও আন ক্ষেত্ৰত তেওঁ আমনি লগাকৈ গতানুগতিক), সম্ভৱ ৰায়ৰ

নৈতিকত্ত্বৰ প্ৰতি সন্মান জনাই; *প্ৰতিদ্বন্দ্বী* ত নাৰ্চগৰাকীয়ে যেতিয়া তেওঁৰ বক্ষ বন্ধনী খুলিলে, দৃশ্যটো 'নিগেটিভ্' চিত্ৰত পৰিণত হ'ল।

তাতোকৈ অধিক মন কৰিব লগীয়া কথাটো হ'ল, তেওঁৰ পিছৰ কালছোৱাত নিৰ্মাণ কৰা কেইবাখনো ছবিত উত্তৰ - ৰবীন্দ্ৰনাথ কালৰ চৰিত্ৰবোৰ নিৰীক্ষণ কৰা হৈছে ৰাবীন্দ্ৰিক দৃষ্টি-কোণৰ পৰা। *জন অৰণ্যত* নৈতিকতাৰ বিচাৰৰ কেন্দ্ৰ বিন্দু হ'ল, তেওঁৰ যুগৰ সততাৰ স্মৃতি বহন কৰা অৱসৰপ্ৰাপ্ত দেউতাকজন। প্ৰণয় সংক্ৰান্ত চুটি দৃশ্যটো নিলগৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰা হৈছে; *প্ৰতিদ্বন্দ্বী*ত দুখ কষ্টত জৰ্জৰিত জনগণক দেখিবলৈ পোৱা গৈছে যথেষ্ট উচ্চ স্থানৰ পৰা। ইয়াৰ দ্বাৰা এইটো ক'ব খোজা হোৱা নাই যে, ছবিবোৰত সহানুভূতি আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিত অভাৱ, ক'ব খোজা হৈছে যে, সেইবোৰ পৰিচালকজন যে, ধৰি লওক, চিত্ৰ-ত্ৰয়ী আৰু নাৰী জাগৰণ বিষয়ক ছবি তিনিখনত *(মহানগৰ, চাৰুলতা আৰু কাপুৰুষ)* থকাৰ দৰে, চৰিত্ৰবোৰৰ লগত গভীৰভাৱে জড়িত হ'ব পৰা নাই, তাক জনাৰ উপায়বোৰ আঙুলিয়াই দেখুৱায়। ৰায়ে আৰু এতিয়া ধূলিৰ ওপৰত আঁঠু কাঢ়ি নবহে; তেওঁ এজন নিৰীক্ষক, যি তেওঁৰ কিছুমান নিজস্ব প্ৰকৃতি বহিৰ্ভূত মূল্যবোধযুক্ত কিছু আচহুৱা সামাজিক পৰিবেশটো বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এইটো নহয় যে, তেওঁ এই নতুন পুৰুষটোক দোষী সাব্যস্ত কৰিছে। আচল কথাটো হ'ল, তেওঁ এনে এটা স্থানত নিজক স্থাপন কৰিব পৰা নাই, য'ৰ পৰা সৃষ্টিমুখী শক্তিবোৰ যি পথেৰে নতুন সজাগতা, আশা আৰু মানৱতা অভিমুখে যাত্ৰা কৰিছে, তাক লক্ষ্য কৰিব পৰা যায়। কেৱল এই কথাকেইটাৰ প্ৰাসঙ্গিকতাৰ ফালৰ পৰা, সেই গোটটোৰ ভিতৰৰ, *প্ৰতিদ্বন্দ্বী* আৰু *জন অৰণ্য* নিৰ্মাণ হোৱাৰ দিনত ভয়াবহ ৰূপ লোৱা (এখনৰ সময়ত ৰাজনৈতিক হত্যা এটা দৈনন্দিন ঘটনা আৰু আনখনৰ সময়ত 'জৰুৰী অৱস্থা'ৰ আতিশয্য চলি আছিল) ৰাজনীতিৰ লগত সম্পৰ্কহীন, কেৱল নৈতিক প্ৰমূল্য সম্পৰ্কীয় প্ৰথম ছবি *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* অধিক বিশ্বাসযোগ্য।

চৰিত্ৰায়ণৰ ক্ষেত্ৰত, তেওঁ দেখ দেখকৈ এটা স্পষ্ট এক লক্ষ্য অভিমুখী গতি পছন্দ কৰে; ৰায় স্বাভাৱিকতে চৰিত্ৰৰ পৰস্পৰ বিৰোধী মানসিকতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী নহয়। তাৰ, মনলৈ অহা, এটা উদাহৰণ হ'ল *মহানগৰ*ৰ বৃদ্ধ পিতৃ প্ৰিয়গোপালৰ চৰিত্ৰটো। তেওঁ আৰতিয়ে চাকৰিত যোগদান কৰাৰ বিৰোধিতা কৰাৰ কাৰণটো যথেষ্ট স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পোৱা নাই; এইটো এটা পূৰ্ব-নিৰ্দিষ্ট মনোভঙ্গি, ব্যক্তিগতৰ তুলনাত অধিক গতানুগতিক। ইয়াৰ লগত প্ৰিয়গোপালৰ তেওঁৰ ছাত্ৰই অৰ্জন কৰা সাফল্যত ক্ষোভ আৰু তেওঁলোকৰ পৰা টকা আদায় কৰাৰ স্বাভাৱিক প্ৰৱণতাৰ ওচৰা-ওচৰি প্ৰদৰ্শন সঙ্গতি বিহীন যদিও, পিছৰটো বস্তু বৰং স্পষ্টভাৱে এটা ব্যক্তিগত স্বভাৱ, গতানুগতিক ধৰণৰ নহয়। ই এটা আধুনিক উপন্যাসৰ পৰা অহা চৰিত্ৰ, যিটো অতীত কালৰ চাৰিত্ৰিক লক্ষণ বিভাজনৰ বাহিৰৰ বস্তু আৰু, সম্ভৱ সেই বাবেই, ই ৰায়ৰ *চিৰিয়াখানাত* সংৰক্ষিত চৰিত্ৰবোৰৰ দৰে উপলব্ধ হোৱা নাই। চিত্ৰ-ত্ৰয়ীৰ অপূৰ্ব, *জলসাঘৰ*ৰ বিশ্বম্ভৰ, *দেবী*ৰ উমাপ্ৰসাদ, *সমাপ্তি*ৰ অমূল্য,

*চাৰুলতা*ৰ ভূপতি বা অমল প্ৰভৃতি আগৰ কালছোৱাৰ, আৰু সেইদৰে তাৰ পিছৰ কালছোৱাৰ *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি* বা *সীমাবদ্ধ* বা *নায়ক* বা *প্ৰতিদ্বন্দীৰ* নায়কসকলক কোনো এটা স্পষ্টৰূপে নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য অভিমুখী কৰি তোলা হৈছে। মহিলা চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ষেত্ৰতো সেইটো সত্য যেন অনুমান হয়। চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত বৈপৰীত্যহীনতা আৰু আচৰণৰ জটিলতা, এই দুটা বস্তুৰ মাজৰ পাৰ্থক্য মই স্পষ্টকৈ চিহ্নিত কৰিব খুজিছোঁ। ৰায়ৰ একমুখী চৰিত্ৰবোৰ প্ৰণোদিত কৰণ আৰু আচৰণ উভয় ক্ষেত্ৰত অতিশয় জটিল। চাৰুৰ চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্তৰ ৰূপ আঁহে আঁহে বিশ্লেষণ কৰা হৈছে; এই বিশ্লেষণ এটা অতি সন্তোষদায়ক অভিজ্ঞতা। একো একোটা সময়ত তেওঁক ভিন্ন দিশলৈ টানি নিয়া হয়- তেওঁৰ স্বামীৰ পিনে, তেওঁৰ প্ৰেমিকৰ পিনে, কিন্তু তেওঁ নিজে তাৰ বিপৰীত মুখী যাত্ৰা আৰম্ভ নকৰে। পৰ ৱৰ্তী কালৰ ছবিবোৰতো পূৰ্বৰ ছ বিবোৰৰ এই লক্ষণ পৰিলক্ষিত হয়।

ইংৰাজৰ শাসন কালছোৱাত আৰু স্বাধীনতাৰ কালছোৱাৰ এটা বৃহৎ অংশত, ভাৰতবৰ্ষলৈ প্ৰগতি আনিছিল সৰ্বোচ্চ শ্ৰেণীৰ সংস্কৃতিবান সংখ্যালঘু গোটটোৱে; পশ্চিমবঙ্গত এই শ্ৰেণীটো চিনাক্ত হৈছিল বৃটিছ চৰকাৰৰ ভূমি ৰাজস্ব সংগ্ৰহৰ 'চিৰস্থায়ী বন্দবস্ত" পদ্ধতিয়ে সৃষ্টি কৰা চহকী অভিজাত ভূস্বামী জমিদাৰ শ্ৰেণীটোৰ যোগেদি। ৰবীন্দ্ৰনাথ নিজে উত্তৰাধিকাৰী সূত্ৰে এজন জমিদাৰ, অৰ্থাৎ, যথেষ্ট ধনী মাটিৰ মালিক আছিল; তেওঁৰ দৰে বঙ্গদেশৰ আন লোকসকলে, তেওঁলোকৰ পদমৰ্য্যাদাই প্ৰদান কৰা আজৰি সময়খিনিৰ সদ্ব্যৱহাৰ কৰি সেই কালৰ প্ৰায়বোৰ সংস্কাৰমূলক আৰু বৌদ্ধিক আন্দোলনৰ সূচনা কৰিছিল। উক্ত অৱস্থাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা শ্ৰেষ্ঠতাবাদে (Elitism) পৰৱৰ্তী কালত তাৰ ওপৰত প্ৰচলিত দস্তুৰ মতে জাপি দিয়া কলঙ্কৰ বোজা বহন নকৰে।

নায়ক-নায়িকাসকলৰ মুখৰ গঢ়ো এটা মন কৰিবলগীয়া চিত্তাকৰ্ষক বিষয়। তেওঁলোকৰ সৰহ ভাগৰে চেহেৰা সকলোৰে সুপৰিচিত পৌৰাণিক (Classical) সুদৰ্শন লক্ষণ যুক্ত। যুৱকসকলৰ ভিতৰত, *অপুৰ সংসাৰ*ৰ চকুত পৰাকৈ ডেকা কালৰ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সাদৃশ্যপৰ্ণ চেহেৰাৰ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী দেখ দেখকৈ ৰায়ৰ এটা মনঃপুত চৰিত্ৰ-ৰূপ। সমাজৰ সৰ্বোচ্চ শ্ৰেণীৰ ক্ষুদ্ৰ গোটটোৰ সংস্কৃতিৰ লগত তেওঁৰ চকু-মুখৰ প্ৰকাশ ভঙ্গিৰ ওচৰ সম্পৰ্ক স্পষ্টভাৱে চকুত পৰে; চাৰিত্ৰিক লক্ষণ আৰু বৰণ ব্ৰাহ্মণ সদৃশ, ৰাবীন্দ্ৰিক, যিটোক অপৰ্ণাৰ মাকে প্ৰথম দৃষ্টিত দেৱতাৰ দৰে বুলি কৈছিল। তাৰ পৰৱৰ্তী কালৰ ছবিবোৰৰ সংবেদনশীল চৰিত্ৰ সমূহো একে প্ৰকাৰৰ; যুগৰ লগত ৰূপৰ সুক্ষ্ম পৰিৱৰ্তন ঘটিলেও সেইবোৰ *প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ* ধৃতিমান, *জন অৰণ্যৰ* প্ৰদীপ মুখাৰ্জী মূলতঃ অপুৱেই। মহিলাসকলৰ মাজৰ সৰ্বাধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ দুগৰাকী হ'ল শৰ্মিলা ঠাকুৰ আৰু মাধৱী মুখাৰ্জী। এইটো আকৰ্ষণীয়ভাৱে মন কৰিব লগীয়া কথা যে, আন মহিলাসকলে যথাৰ্থতে কোনো এখন ছবিত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লোৱা নাই। শৰ্মিলা ঠাকুৰক বিনা কাৰণে *দেৱীত* দেৱীৰ ভাও দিয়া হোৱা নাছিল; তেওঁ ঠিক বঙলা ভাষাত বৰ্ণনা কৰা অনুযায়ী দুৰ্গা-সদৃশ। ছবিখনৰ আৰম্ভণি আৰু শেষ ভাগত

দুৰ্গা গোসানীৰ মূৰ্তিৰ লগত তেওঁৰ সাদৃশ্য অতি স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। যদিও মাধৱী মুখাৰ্জীৰ মুখাবয়ৱ অতি ব্যক্তিগত আৰু সেয়ে সেই ভাগত পেলাব নোৱাৰি, তথাপি তেওঁৰ এটা স্বকীয় ঐতিহ্যবাহী সৌন্দৰ্য আছে, আৰু আছে এটা অন্তৰ্মুখী দিশ, যিটোৱে তেওঁক শ্ৰেষ্ঠতম সংস্কৃতিৰ গোটটোৰ মাজত স্থান দিয়ে। *অশনি সংকেত*ত ব্ৰাহ্মণ নাৰীৰ ভাও লোৱা ববিতাৰ ক্ষেত্ৰত শৰ্মিলা বা মাধৱী মুখাৰ্জীৰ আত্মজিজ্ঞাসাৰ অভাৱ যদিও, তেওঁৰ "উচ্চ বৰ্ণজাত" সুন্দৰ ৰূপটো আছে।

এই দৰে তেওঁৰ কৰ্মাৱলীৰ এনে কিছুমান পুৰণিকলীয়া লক্ষণ আছে (ৰবিন উডে যিবোৰৰ কিছুমানক তেওঁৰ "দি অপু ট্ৰিলজি" নামৰ গ্ৰন্থত বাধ্য হৈ সমৰ্থন কৰিছে), যিবোৰক মহাকাব্যিক গাঁথনিৰ লগত জড়িত কৰিহে উপলব্ধি কৰিব পৰা যায়।

□

সৃষ্টিমূলক পদ্ধতি

সত্যজিৎ ৰায়ৰ চিত্ৰ-নাট্যৰ কোনো নকল কেতিয়াও প্ৰস্তুত কৰা, বন্ধোৱা আৰু বিলোৱা নহয়। ৰায়ে সেইখন তেওঁৰ শিল্পী সকলৰ আগত পঢ়ি তেওঁলোকক তেওঁৰ ধাৰণাৰ লগত পৰিচিত কৰাৰ সময়ত অতি সযতনে নিজৰ লগতে ৰাখিছিল। তাত সংলাপ, ঘটনা আৰু পৰিবেশৰ উপৰিও আৰু আন বহুত কিবাকিবি লিখা আছিল। তাত আছিল চিত্ৰ গ্ৰহণ আৰু সম্পাদনাৰ সমগ্ৰ কালছোৱাত তেওঁৰ মূল ধাৰণা, সহ সম্পৰ্ক, মুখভঙ্গি আৰু স্থান জীৱন্ত কৰি তুলিব পৰা বিৱৰণী। *অপৰাজিতৰ* চিত্ৰ-নাট্যত থকা এটা টোকা লক্ষ্য কৰক ঃ "সৰ্বজয়াই তেওঁৰ পইচাবোৰ ক'ত থয়?"

সময়ৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে ৰায়ে চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বহু কাম তেওঁৰ নিজৰ হাতলৈ আনিছিল। তেওঁ অৱশ্যে তেওঁৰ নিজৰ চিত্ৰ-নাট্য সদায় নিজেই ৰচনা কৰিছিল; সময়ে সময়ে নিজৰ কাহিনীও। আনৰ চিত্ৰ-নাট্য লৈ এখন ছবি নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা তেওঁ সপোনতো ভাবিব পৰা নাছিল। আনকি, *পথেৰ পাঁচালীৰ* দিনবোৰতো, মই তেওঁক মুভীঅ'লাত কাম কৰি থকা সম্পাদকজনৰ পিছফালে দীৰ্ঘদেহেৰে থিয় হৈ থকা, তেওঁৰ ৰুমালখন কামুৰি টুকুৰা-টুকুৰ কৰি পেলোৱা, আৰু কাট্ বুলি চিঞৰ মৰা দেখিছিলো, যিটো চিঞৰ ইমান ডাঙৰ আছিল যে তাৰ ওচৰৰ কোঠাত থকা আন লোকসকল চক খাই উঠিছিল। তেওঁৰ সম্পাদকজনে মাজে-সময়ে তেওঁক কিছুমান সৃষ্টিমূলক ধাৰণাৰ আভাস দিছিল, যিবোৰৰ কিছুমান তেওঁ ল'ৰাৰ দৰে চিঞৰ মাৰি গ্ৰহণ কৰিছিল, আৰু বাকীবোৰ প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল মুখত এটা বিমৰ্ষৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰি। কিন্তু তাত পশ্চিমীয়া দেশত প্ৰায়ে ঘটাৰ দৰে, ছবি কটাৰ কাম সম্পাদকৰ হাতত এৰি দিয়া, তাক পিছত অনুমোদন কৰা, আৰু মানুহৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি সাধাৰণ ভাৱে সংশোধন কৰাৰ কোনো প্ৰশ্নই উঠা নাছিল। ৰায়ৰ বাবে, ছবি নিৰ্মাণৰ প্ৰত্যেকটো সৰু খোজ আছিল অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ, যিটো কেৱল তেওঁহে শুদ্ধকৈ পেলাব পাৰিছিল। সেই ধাৰণাৰ লগত হলিউডৰ পদ্ধতিৰ মিল প্ৰায় নাছিল, যি হলিউডক বহুতে, আৰু আংশিকভাৱে ৰায়ে নিজেও, তেওঁৰ পথ প্ৰদৰ্শক বুলি ধৰি লৈছিল।

তাৰ লগত চিডনি লুমেটৰ বৈসাদৃশ্য তুলনা কৰি চাওক ঃ "তেওঁৰ চকুত পৰা বিধৰ ব্যৱসায়িক সাফল্য সত্ত্বেও, লুমেটে মাজে সময়ে সমালোচনামূলক খ্যাতি অৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাই; কোনো কোনোৰ মতে তেওঁৰ প্ৰতিভা ব্যক্তিগত নহৈ বৰঞ্চ "ব্যাখ্যা মূলক" আছিল। এই সমালোচকসকলে তেওঁ এজন মৌলিক ৰচয়িতা নহয় বুলি অভিযোগ

আনিছিল। লুমেট তেওঁৰ ক'লা ফ্ৰেমৰ চছমাৰ আত জিলিকি থকা চকু দুটাৰে ইতিকিঙৰ সুৰত কৈছিল ঃ "মোৰ বাবে চলচ্চিত্ৰ এটা প্ৰদৰ্শনীয় আৰু সামূহিক কলা-ৰূপ, ই একক ব্যক্তিৰ কৃতি নহয়।" তেওঁ অভিনয়-শিল্পী আৰু সহকৰ্মীসকলৰ ওপৰত আৰু আনকি বতৰৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰি চলাৰ কথা স্বীকাৰ কৰে। "মই ভাবোঁ তাৰ যাদুকৰী গুণটো তাৰ সামূহিকতাৰ মাজতে লুকাই আছে।" প্ৰকৃতপক্ষে, মই লুমেটৰ *প্ৰিন্স অব দি চিটিৰ* চিত্ৰ-নাট্য সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ এখন আলোচ-চিত্ৰত, এখন চাৰি চুকীয়া মেজৰ কেউ কাষে সমবেত হোৱা বাইছজন লোক গণনা কৰি পাইছিলো।

তাৰ লগত নিৰ্মাণ-ব্যয়ৰ প্ৰয়োজনীয়তাও বহুত গুণে জড়িত আছে, যি প্ৰকাৰৰ ব্যয়ৰ কথা তৃতীয় বিশ্বৰ কোনো সৎ চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই ফিটাহি মাৰি জাহিৰ কৰিব নোৱাৰে। এইটো প্ৰায়ে কোৱা হৈছিল যে, এখন মূলসুঁতিৰ হিন্দী বা তামিল ছবিৰ পৰিবহন সংক্ৰান্ত ব্যয়ৰ এটা ক্ষুদ্ৰ অংশেৰে ৰায়ৰ এখন উচ্চ মান বিশিষ্ট ছবি নিৰ্মাণ কৰিব পৰা গৈছিল। এটেনবৰ'ৰ *গান্ধী* ছবিখন ২০ নিযুত ডলাৰত নিৰ্মাণ হৈছিল বুলি কোৱাত, ৰায়ে মন্তব্য কৰিছিল যে, সেই একেখন ছবি তেওঁ ৫ নিযুত ভাৰতীয় টকাৰে নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াব পাৰিলে হেঁতেন (সেই সময়ত সেই টকা ৪০০ হেজাৰ আমেৰিকীয় ডলাৰৰ সমতুল্য আছিল।)

অভিনয়ৰ পৰিচালনা এনে এটা বস্তু, যি ক্ষেত্ৰত বহুত চিত্ৰ পৰিচালকে ৰায়ৰ তুলনাত, সম্ভৱ, খুটি-নাটিৰ অধিক বিচাৰ লয়। তেওঁ, আন কিছুমানে কৰাৰ দৰে, দৃশ্য গ্ৰহণ কৰাৰ আগতে, আগতীয়াকৈ আখৰা কৰাই নলৈছিল; সংলাপে তেওঁৰ ছবিৰ এনে এটা ভূমিকা লৈছিল যিটো মঞ্চাভিনয়ৰ পৰা বহুগুণে পৃথক, আৰু ই পৰিবেশৰ এনে এটা অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ যে তাক এটা কোঠাৰ ভিতৰত আখৰা কৰালে অৰ্থহীন কৰি পেলোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে। আনহাতে, বিশেষকৈ অপেছাদাৰী অভিনেতাৰ বেলিকা, তেওঁ মূৰৰ প্ৰত্যেকটো দৃষ্টি-কোণৰ, প্ৰত্যেকটো সূক্ষ্ম ভঙ্গিমাৰ নিৰ্দেশ দিছিল; তেওঁৰ চৰিত্ৰক শুদ্ধকৈ গঢ় দি লোৱাৰ পিছত, তেওঁৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত মানৱীয় অৰ্থযুক্ত ভঙ্গিবোৰ সঞ্জীৱিত কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত, অভিনেতাজনৰ স্বাভাৱিক চৰিত্ৰৰ আকৰ্ষণীয় গুণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি চলিছিল, শিশু অভিনেতাৰ বেলিকা, তেওঁ তাৰ ওচৰত আঁঠুকাঢ়ি বহি ফুচফুচায়, কিন্তু বাকী কামবোৰ (তেতিয়াও বহুত থাকে) শিশুটোৰ স্বতঃপ্ৰবৃত্তিৰ ওপৰত এৰি দি, যেনে দৰে বিচাৰে যথাসম্ভৱ ঠিক তেনে হোৱাটো কৰিবৰ বাবে চেষ্টা চলায়। পেছাদাৰীসকলৰ ক্ষেত্ৰত, বেছিভাগ কাম নীৰৱ বুজা-বুজিৰ ওপৰত এৰি দিয়া হৈছিল, কিন্তু অৱস্থান, চলন-ফুৰণ, ভঙ্গিমা সম্পৰ্কে প্ৰায়ে পৰিষ্কাৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছিল। তেওঁৰ কৰ্ম জীৱনৰ নিচেই আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত, ঠিক *অপৰাজিতৰ* পিছতেই, ৰায়ে *জলসাঘৰত* ছবি বিশ্বাসৰ অভিনয় পৰিচালনা কৰিছিল।, সেই বিখ্যাত অভিনেতাজনক বহুত পৰিচালকে ভয় কৰি চলিছিল, যিসকলক প্ৰকৃততে তেৱেঁই পৰিচালনা কৰিছিল। ৰায়ৰ দৃশ্য গ্ৰহণৰ নিৰ্দিষ্ট স্থানত তেওঁ সম্পূৰ্ণভাৱে সজ্জিত হৈ সকলোকে বিস্ময়াভিভূত কৰি প্ৰশ্ন কৰিছিল, "ৰায় ডাঙৰীয়া, মই কোন খিনিত ঠিয় হ'ম?" ৰায়ে তেওঁক কৈছিল, তেওঁ কেনেকৈ বাঢ়ি অহা তেওঁৰ পেটটো কেতিয়া লাহে

লাহে চপৰিয়াব, কেনেকৈ আঁৰ্চিখনলৈ চাব লাগে তাক বুজাই দিছিল।

এজন অভিনেতাৰ স্বাভাৱিক চৰিত্ৰ ৰায়ৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল, কেৱল অপেছাদাৰীসকলৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়, বৃত্তিধাৰীসকলৰ ক্ষেত্ৰতো। তেওঁ ৰূপদান কৰা চৰিত্ৰটোৰ কিছুমান মূল লক্ষণ অভিনেতাজনৰ নিজৰ জীৱনতো প্ৰকাশ পাব লাগিব। অভিনেতাই তেওঁৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তিৰ বিপৰীতমুখী চৰিত্ৰৰ অভিনয় কৰাটো তেওঁৰ পদ্ধতিৰ বাবে গ্ৰহণ যোগ্য নাছিল। *অভিযানত,* এবাৰৰ বাবে, তেওঁ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জীৰ মুখত একোছা দাড়ি লগাই, তেওঁৰ দ্বাৰা এখন সম্পূৰ্ণৰূপে সুকীয়া সমাজৰ অন্তৰ্ভুক্ত চৰিত্ৰৰ অভিনয় কৰাইছিল, কিন্তু তথাপিও তেওঁৰ মূল চিন্তাশীল ৰূপটোৰ কোনো পৰিৱৰ্তন সাধন হোৱা নাছিল। তেওঁ গ্ৰহণ কৰা এই ব্যতিক্ৰমটো ৰায়ৰ কৰ্মৰ এটা বিৰল নিদৰ্শন আছিল, যিটোৱে এটা খাটি খোৱা শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত অতি মাত্ৰাৰ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লক্ষণ আৰোপ কৰি, তাক সম্পূৰ্ণ সাৰ্থকতা লাভ কৰাৰ পৰা বঞ্চিত কৰিছিল। বঙ্গদেশৰ ক্ষুদ্ৰ আকাৰৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগটোত যোগ্যতাসম্পন্ন অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ সংখ্যা ইমান তাকৰ যে, তাৰ বাবে স্বাভাৱিক চৰিত্ৰযুক্ত অভিনেতা নিৰ্বাচনৰ ওপৰত বৰ্তি থাকিব লগা অৱস্থাটোৱে এটা সীমাবদ্ধতাৰ সৃষ্টি কৰিছে। ৰায়ে এনেই বাৰ্গমেনৰ প্ৰতি, তেওঁ লিভ্ উলমানৰ দৰে প্ৰতিভাসম্পন্না অভিনেত্ৰীক *চিনচ্ ফ্ৰম এ মেৰিএজত* অভিনয় কৰিবৰ বাবে তেওঁৰ হাতত থকা দলটোৰ পৰা বাচি ল'ব পৰা সুবিধা পোৱাৰ বাবে ঈৰ্ষা প্ৰকাশ কৰা নাছিল! ৰায়ৰ অভিনেতা আৰু অভিনেত্ৰীসকলে কম-বেছি পৰিমাণে চলচ্চিত্ৰৰ জগতত কৰাৰ দৰে তেওঁলোকৰ বাস্তৱ জীৱনতো একেবোৰ অনুভূতিকে নিঃসৰিত কৰি থাকে। সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী, ধৃতিমান চেটাৰ্জী *(প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ)* বা প্ৰদীপ মুখাৰ্জী *(জন অৰণ্যৰ),* এই সকলোৱে সন্দেহাতীত ভাৱে তেওঁলোকে অৱলম্বন কৰা বৌদ্ধিক বৃত্তি আৰু নিজৰ চিন্তাশীল স্বভাৱৰ ছাব বহন কৰে। তেওঁলোকে অভিনয় কৰা চৰিত্ৰবোৰো ঘাইকৈ তেওঁলোকৰ দৰেই। এনে এটা অৱস্থাই ব্যৱসায়ী আৰু অব্যৱসায়ীৰ মাজৰ ব্যৱধান, প্ৰথম বিধে অভিজ্ঞতাৰ যোগেদি আয়ত্ত কৰা এক প্ৰকাৰৰ স্বচ্ছন্দতা আৰু অৰ্ন্তদৃষ্টিৰ বাহিৰে আন ক্ষেত্ৰত, হ্ৰাস কৰে। ৰায়ে নিজেই এইটো লক্ষ্য কৰিছিল যে বঙলা ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত অভিনেতাক পৰিচালিত কৰিবৰ বাবে নিজে দৃশ্য এটা অভিনয় কৰি দেখুৱাটোৱেই সহজ কাম; যিহেতু উৰ্দুত নিৰ্মাণ হোৱাৰ বাবে *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ* ক্ষেত্ৰত তেওঁ সেইটো কৰিব নোৱাৰিছিল, তেওঁ স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত বৃত্তিধাৰীসকলৰ ওপৰত আস্থা ৰাখিব লগীয়া হৈছিল।

অভিনয় আজিকালি প্ৰধানকৈ চল-চাতুৰী আৰু আবেগ-প্ৰৱণতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল — বৰ্তমানৰ মুহূৰ্তটোৰ গভীৰতাৰ পৰা অধিক গভীৰতালৈ খনন। অভিনয়ৰ বৃত্তিসুলভতা বুলিলে আজিকালি ঘাইকৈ যিটো বুজায়, সেইটো হ'ল যি কোনো এটা অৱস্থাৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা আবেগ অনুভূতিবোৰ নিঃশেষ কৰি বাহিৰলৈ উলিয়াই অনা গুণ, যেন এটা চৰিত্ৰই যি পৰিমাণে তেওঁৰ পেটৰ নাড়ী-ভুঁৰুবোৰ দৰ্শকৰ আগত খণ্ড খণ্ডকৈ প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে, অভিনয়ে মহত্ত্ব লাভ কৰে সেই পৰিমাণে। সেইটো যিমানে ঘটে, সি সিমানে এটা ঘটনাক

পৰিবেষ্টন কৰা স্থান আৰু কাল আৰু তাক অনন্য ৰূপ প্ৰদান কৰা সমসাময়িক ঘটনাবোৰৰ পৰা অপসৃত হয়। ই বৰ্তমান মুহূৰ্তৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব দিয়ে, যেন সেইটো চিৰদিনৰ বাবে চলি থাকিব। দৰ্শকৰ মনত ই জীৱনৰ অনিত্যতাৰ পৰিৱৰ্ত্তে নিত্যতাৰ ভাব হে সৃষ্টি কৰে। ঠিক সেই কাৰণে ৰায়ে তেনে ধৰণৰ অভিনয় সযতনে বৰ্জন কৰিছিল। তেওঁ তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰে, অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰাৰ বেলিকাও, সিহঁতৰ কাৰ্যাৱলীৰ ওপৰত আলোক পাত কৰাৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব দিছিল, সেই বাবেই তেওঁ চিন্তাশীল অনুভূতি সম্পন্ন অভিনয় শৈলী গ্ৰহণ কৰিছিল।

তেওঁৰ কেমেৰাৰ অৱস্থান, দৃষ্টিকোণ আৰু লেন্‌চৰ নিৰ্বাচন সম্পৰ্কীয় সিদ্ধান্ত আছিল সম্পূৰ্ণৰূপে নিজা। কোনো স্থান অধিক আলোকোজ্জল হ'লে, ৰায়ে প্ৰায়েই কেমেৰা চালকক সতৰ্ক কৰিছিল, আৰু তেওঁক কেতিয়াবা তেওঁৰ (কেমেৰা চালকৰ) ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে, পোহৰ কমাবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল। তেওঁৰ অবিচল মতৰ ফলস্বৰূপ অসাধ্যতা ইমান সঘনাই সাধ্যত পৰিণত হৈছিল যে, কেমেৰা চালকে তেওঁৰ নিৰ্দেশ অনুযায়ী কাম কৰিবলৈ শিকিছিল। সুব্ৰত মিত্ৰৰ লগ লাগি তেওঁ অন্তৰ্দৃশ্যত দিনৰ পোহৰৰ পৰিবেশ গঢ়ি তুলিবৰ বাবে প্ৰতিফলিত পোহৰ (reflected light) ব্যৱহাৰৰ এটা পদ্ধতি আৱিষ্কাৰ আৰু তাৰ পৰিৱৰ্ত্তন সাধন কৰিছিল, এই পদ্ধতিয়ে কেমেৰাৰ প্ৰত্যেকটো অৱস্থান পৰিৱৰ্তন কৰাৰ লগত আলোক নিক্ষেপনৰ মৌলিক পৰিৱৰ্তন সাধনৰ প্ৰয়োজন নাইকিয়া কৰাৰ ফলত, স্বাভাৱিকতা আৰু দৃশ্য গ্ৰহণৰ সময় হ্ৰাস কৰাৰ প্ৰয়োজন পূৰাব পাৰিছিল। তদুপিৰি ই হ'ল এটা পোহৰৰ গুণগত ধাৰাবাহিক ঐক্য আৰু এটা নিমজ সুখদায়ক ছাঁহীন (shadowless) গঢ় প্ৰদান কৰা সহজ অথচ ফলদায়ক উপায়। *চাৰুলতাৰ* পিছৰ পৰা, তেওঁ ক্ৰমে অধিকভাৱে নিজেই কেমেৰা চলোৱাৰ কাম কৰিবলৈ লৈছিল। লেন্‌চৰ সন্মুখত নো কি ঘটিছে তাক দৃশ্য গ্ৰহণৰ সময়ত তাৰ মাজেদি চাই সেই বিষয়ে নিশ্চিত থাকিব লাগিছিল। কেতিয়াবা তাৰ ফলত চিত্ৰ গ্ৰহণত সামান্য কিছু দোষ ৰৈ গৈছিল, যি দোষ সম্পাদনাৰ সময়ত শুদ্ধ কৰিব লগাত পৰিছিল, নতুবা তাৰ প্ৰধান লক্ষ্যটো সাৰ্থকভাৱে পূৰণ হ'লে তাক তেনেকৈয়ে ৰখা হৈছিল। এইটো স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে, *নায়ক* (১৯৬৬) ছবিখনলৈকে সুব্ৰত মিত্ৰই গ্ৰহণ কৰা আলোক-চিত্ৰৰ গুণগত বৈশিষ্ট্য ৰায়ৰ আন কোনো ছবিয়ে সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্ত কৰিব পৰা নাছিল।

৪০ মিলি মিটাৰ লেনচ্‌খন ৰায়ৰ প্ৰিয় লেনচ্ আছিল, যিখনৰ লগত স্বাভাৱিক মানৱ দৃষ্টিত মিল সৰ্বাধিক। তেওঁ অতিশয় ক্লজশ্বট আৰু অতিশয় ৱাইড এংগল্ শ্বট্ দুয়োটা পৰিহাৰ কৰাৰ পক্ষপাতী আছিল; দুয়োটাকে তেওঁ এক প্ৰকাৰৰ চল-চাতুৰী বুলি গণ্য কৰিছিল; এটাই গোপনীয়তা আক্ৰমণ কৰে আৰু আনটোৱে পৰিপ্ৰেক্ষিতক বিকৃত কৰে।

পৰিবেশ পৰিকল্পনাৰ ক্ষেত্ৰত, কেমেৰাৰ কামৰ দৰেই সৰ্বাধিকভাৱে, কলা নিৰ্দেশক (তেওঁৰ সৰহ ভাগ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত বংশীলাল চন্দ্ৰগুপ্ত) আৰু তেওঁৰ মাজৰ সহযোগিতা আছিল অতিশয় খুটি-নাটি পৰ্যায়ৰ, আৰু বুজাবুজি প্ৰয়োজনীয়ভাৱে সকলো দিশৰ পৰা

সম্পূৰ্ণ। তেওঁৰ ছবিবোৰৰ আটাইবোৰ ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ চানেকি আছিল তেওঁৰ নিজা আৰু তাৰ সৰহ ভাগে তেওঁৰ নিজা হস্তলিপিৰ আদৰ্শনীয় ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। কাৰিকৰী দিশত আগবঢ়োৱা বৰঙনি, তেওঁৰ সাধাৰণ নহয়, বৰঞ্চ বিতং আৰু সুনিৰ্দিষ্ট ধাৰণাৰ নিয়ন্ত্ৰনাধীন হ'ব লাগিছিল।

তেওঁৰ জীৱনজোৰা সঙ্গীত প্ৰীতি (আৰম্ভণিৰ দিনবোৰত ঘাইকৈ পশ্চিমীয়া সঙ্গীত) হেতুকে, বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ সকলে (ৰবিশঙ্কৰ, আলি আকবৰ খান, বিলায়েৎ খান) তেওঁৰ হৈ, বিতং আৰু কষ্টকৰ আলোচনাৰ যোগেদি তেওঁৰ প্ৰয়োজন সম্পৰ্কীয় জ্ঞান দিয়াৰ পিছতো, যিখিনি কৰিছিল সেইখিনি তেওঁৰ পক্ষে গ্ৰহণ কৰাটো ক্ৰমে অধিক টান হৈ পৰিছিল। *পথেৰ পাঁচালী* আজি আকৌ এবাৰ চালে, তাৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ লগত খাপ খুৱাই সংশোধিত কৰা লোক সঙ্গীতৰ সুৰে আমাক চমকিত কৰে, কিন্তু মঞ্চত পৰিবেশন কৰা সঙ্গীতৰ টুকুৰা যেন লগা কিছুমান শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ৰচনাই কাণত কষ্টও দিয়ে। তদুপৰি, *অপুৰ সংসাৰৰ* দৰে এখন নিখুঁত ছবিতো, যি স্থানত সঙ্গীতৰ প্ৰয়োজন নাই তাতো তাৰ অত্যধিক ব্যৱহাৰে অস্বস্তিৰ সৃষ্টি কৰে। বিলায়েৎ খানে ৰচনা কৰা *জলসাঘৰত* ক্ৰমবৰ্দ্ধমান ধ্বনিযুক্ত কিছু অংশ কৰ্কশ-চিনেমাৰ গতানুগতিক প্ৰকাৰৰ সাঙ্গীতিক কৌশললৈ প্ৰত্যাগমন,, যিটো বস্তু ৰায়ৰ স্পৰ্শকাতৰ কাণৰ বাবে নিশ্চয় পীড়াদায়ক আছিল। ভাৰতীয় চিনেমাত বহু কাল কাম কৰি থকা পশ্চিমীয়া শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ প্ৰশিক্ষণ প্ৰাপ্ত একমাত্ৰ সঙ্গীত ৰচয়িতা বনৰাজ ভাটিয়াৰ দৰে যি কোনো লোকে, তেওঁৰ ছবিৰ বাবে সঙ্গীত ৰচনা কৰা সঙ্গীতজ্ঞসকলক লৈ ধৈৰ্য্যচ্যুত হোৱা ৰায়ৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল নহৈ নোৱাৰে।

চাৰুলতাই, তেওঁৰ নিজে সঙ্গীত ৰচনা কৰিবলৈ লোৱা সিদ্ধান্তটো যে, কেৱল অনন্য দক্ষতা আৰু স্মৰণীয়তাৰ ফালৰ পৰাই নহয়, ব্যৱহাৰৰ মিতব্যয়িতাৰ ফালৰ পৰাও, শুদ্ধ আছিল তাক দেখুৱাইছিল। সঙ্গীত ৰচয়িতাসকলে প্ৰায়েই কেৱল তেওঁলোকৰ ছবিৰ সাঙ্গীতিক ব্যাখ্যাই নহয়, সঙ্গীত ব্যৱহাৰৰ পদ্ধতি আৰু তাৰ স্থিতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাও পৰিচালকৰ ওপৰত আৰোপ কৰে, আৰু পৰিচালকসকলে, বেছিভাগ ক্ষেত্ৰতেই, নিজে ৰায়ৰ দৰে বিশদভাৱে সাঙ্গীতিক জ্ঞান সম্পন্ন, নোহোৱাৰ বাবে সেইবোৰ গ্ৰহণ কৰি সন্তুষ্ট থাকে। তদুপৰি, *চাৰুলতা, অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰি, জন অৰণ্য বা শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ*দৰে ছবি এখনৰ ৰূপ পশ্চিমীয়া উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ প্ৰৱাহৰ অবিকল আৰ্হিত কল্পনা কৰা হয়। এনে ধৰণৰ ধাৰণাবোৰ হুবহুৰূপে আন এজন মানুহক দিয়াটো নিশ্চয় এটা কষ্টসাধ্য কাম।

গুপী গাইন বাঘা বাইনৰ পৰৱৰ্তী কল্পনাপ্ৰৱণ ছবি *হীৰক ৰাজাৰ দেশেৰ* বাবে ৰায়ে নিজে প্ৰস্তুত কৰা তাৰ সাজ-পোচাকৰ চানেকিৰ এটা বহী বান্ধি লৈছিল; তাৰ প্ৰত্যেকটো চানেকি-চিত্ৰ অঙ্কিত পৃষ্ঠাৰ বিপৰীতে তেওঁ নিজে বাচি লোৱা কাপোৰৰ নমুনা পিন মাৰি লগোৱা আছিল। ৰায়ৰ বাবে সৃষ্টিধৰ্মী কাম আছিল এটা অখণ্ড প্ৰচেষ্টা; তেওঁ প্ৰকৃততে এজন যথাসম্ভৱ সৰ্বময় স্ৰষ্টা আছিল।

সামূহিকভাৱে কাম কৰা বুলি সুখ্যাত মাধ্যমটোৰ ওপৰত জাপি দিয়া এই প্ৰায় বিকাৰগ্ৰস্ত এক ব্যক্তিবাদৰ অৰ্থ, তেওঁৰ *আৱাৰ ফিল্মচ্ দেয়াৰ ফিল্মচ্* নামৰ গ্ৰন্থত প্ৰকাশিত এখন ৰচনাত বৰ্ণনা কৰা, *পথেৰ পাঁচালীৰ* দৃশ্য গ্ৰহণ কৰি থকা কালচোৱাত ঘটা এই ঘটনাটোৰ পৰা হয়তো বুজিব পৰা যাব ঃ

প্ৰথম দিনা মই, দুৰ্গাই তাইৰ ভায়েক অপুলৈ, তাৰ অজ্ঞাতসাৰে, বতাহত হালিজালি থকা ওখ কহুঁৱানিৰ জোপা এটাৰ পিছত ঠিয়হৈ চাই থকা এটা দৃশ্যাংশ গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া আছিল। মই এখন নৰ্‌মেল লেন্‌চেৰে তাই কঁকালৰ পৰা ওপৰ ভাগ দেখুৱাই লোৱাৰ কথা ভাবিছিলো। সেইদিনা আমাৰ লগত আছিল এজন পেছাদাৰী কেমেৰামেন। মই কহুঁৱা গছজোপাৰ পিছফালে ঠিয় হৈ দুৰ্গাক তাই কি কৰিব লাগিব তাক বুজাই থাকোতে হঠাৎ দেখিলো, তেওঁ কেমেৰাৰ লেন্‌চৰ ওপৰত আঙুলি বুলাই আছে। তেওঁ তাৰ পৰা নৰ্‌মেল লেন্‌চ্‌খন আঁতৰাই তাৰ ঠাইত এখন লংফ'কেল লেনচ্ লগালে। মই ভিউফাইণ্ডাৰৰ মাজেদি নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ মোক কৈছিল - "এইখনৰ মাজেদি মাত্ৰ এবাৰ চাওকচোন।" মই তাৰ আগতে ষ্টিল ফটোগ্ৰাফিৰ বহুত কাম কৰিছিলো, আৰু কাৰ্টিৰ ব্ৰেচঁৰ একান্ত অনুগামী আছিলো বাবে কেতিয়াও লংফ'কেল লেন্‌চ্ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিলো। ভিউফাইণ্ডাৰখনে মোক যি দেখুৱালে সেইয়া আছিল, হালিজালি থকা উজ্জ্বল কহুঁৱাবন দুহাতেৰে ফালি তাৰ মাজেৰে চাই থকা, সূৰ্যৰ পোহৰে পিছফালৰ পৰা আলোকিত কৰা, দুৰ্গাৰ মুখৰ এটা বৃহৎ ক্ল'জআপ। অতি আকৰ্ষণীয় দৃশ্য আছিল সেইটো। মই বন্ধুজনক তেওঁৰ সময়োচিত উপদেশটোৰ বাবে ধন্যবাদ জনাই শ্বটটো গ্ৰহণ কৰিছিলো। কেইদিনমানৰ পিছত মই সম্পাদনাৰ কোঠাত এইটো আৱিষ্কাৰ কৰি চক খাই উঠিছিলো যে, দৃশ্যটোৰ বাবে এনে ধৰণৰ শক্তিশালী ক্ল'জআপৰ কোনো প্ৰয়োজন নাছিল। যিমানে ধুনীয়া হওক লাগে, হয়তো ধুনীয়া হোৱাৰ বাবেই, শ্বটটো দেখ দেখকৈ তাৰ লগৰ আন শ্বটবোৰৰ লগত মিলিব নোৱাৰি দৃশ্যটোৰ ক্ষতি সাধন কৰিছিল। ঘটনাটোৱে মোক একে কোবে চিত্ৰ নিৰ্মাণ সম্পৰ্কীয় দুটা আৱশ্যকীয় কথা শিকাইছিল ঃ (ক) এটা শ্বটক ধুনীয়া বোলা যায় তেতিয়াহে, যেতিয়া ই সামগ্ৰিকতাৰ ফালৰ পৰা শুদ্ধ, আৰু সেই শুদ্ধতাৰ লগত তাৰ দেখিবলৈ চকুত ভাল লগাৰ বৰ বেছি সম্পৰ্ক নাই; আৰু (খ) যি জন মানুহৰ মনত তুমি কল্পনা কৰা ছবিখনৰ সামগ্ৰিক ৰূপটোৰ পৰিষ্কাৰ ধাৰণা নাই, তেওঁ আগবঢ়োৱা তাৰ খুটি-নাটি সংক্ৰান্ত কোনো উপদেশলৈ মন নিদিবা।

আৰম্ভণী কালৰ এই ঘটনাটোৱে ৰায়ক, তেওঁ ছবিৰ দৃশ্য গ্ৰহণ আৰম্ভ কৰাৰ বহুত আগতে অতি বিশদভাৱে পৰিকল্পনা কৰা তাৰ, কেতিয়াবা সঙ্গীতকো সামৰি লোৱা, সম্পূৰ্ণ ৰূপটোৰ লগত পৰিচিত নোহোৱা লোকৰ পৰা সৃজনাত্মক পৰামৰ্শ গ্ৰহণ নকৰিবলৈ শিকনি দিছিল।

এতিয়া প্ৰশ্ন উঠিব, চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত স্ৰষ্টা হ'বলৈ হ'লে, দৰাচলতে ইমান বেচি স্বতন্ত্ৰ হোৱাটো প্ৰয়োজনীয় জানো? ৰায়ৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ আতিশয্যই কিছুদূৰ আত্মকেন্দ্ৰিকতাৰ ৰূপ লৈছে। বহুত পৰিচালকে ছবি নিৰ্মাণৰ বিভিন্ন বিভাগৰ কাম ঘাইকৈ বিশেষজ্ঞ সকলৰ হাতত অৰ্পণ কৰে বুলি জনা যায়; তেওঁলোকে বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ কামৰ অগ্ৰগতিৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ ধাৰণাবোৰ পৰিবৰ্দ্ধিত কৰি যায়, আৰু সেইবোৰৰ ওপৰত এটা সাধাৰণ নিয়ন্ত্ৰণ আৰোপ কৰিও, সম্পূৰ্ণ কৰি উলিওৱা ছবিখনৰ ওপৰত তেওঁৰ ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰ সাঁচ পেলাবলৈ সক্ষম হয়। মই নিজে লক্ষ্য কৰা তাৰ এটা উদাহৰণ আছিল জেমচ্ আইভৰিয়ে *দি গুৰু* পৰিচালনা কৰা পদ্ধতি। আইভৰিয়ে এটা অতি প্ৰতিভাশালী শিল্পীৰ একত্ৰিত গোটৰ কামৰ অনিৰ্দিষ্ট অধ্যক্ষতা কৰিছিল; তেওঁলোকৰ দ্বাৰা তেওঁ যেনেদৰে পৰিচালিত হৈছিল, একেদৰে তেওঁ নিজেও তেওঁলোকক পৰিচালনা কৰিছিল। সেইটো ইমান দূৰ সত্য আছিল যে, *দি গুৰুৰ* চিত্ৰ গ্ৰহণৰ কাম নিৰীক্ষণ কৰা মানেই আছিল কেমেৰামেন সুব্ৰত মিত্ৰক, তেওঁ যি দৰে অভিনেতাৰ সংগঠন আৰু কাম-কাজৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল - কেমেৰাৰ স্থান নিৰূপণৰ কথা নকলৈও হ'ব - তালৈ চাই, ছবিৰ পৰিচালক বুলি ধৰি লোৱা। সেই সময়ত আইভৰিৰ ছবিৰ ওপৰৰ পৰা তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ বুলিলে ঘাইকৈ বুজাইছিল, দৃশ্যগ্ৰহণ আৰু প্ৰাথমিক পৰ্যায়ৰ সম্পাদনাৰ কালছোৱাত তেওঁ ব্যক্তিগত ঐকান্তিক কৰ্মলিপ্ততাৰ পৰিবৰ্তে বৰঞ্চ সেইবোৰৰ অন্তৰ্বৰ্তী কালছোৱাত তেওঁ সাধাৰণভাৱে অনুশীলন কৰি উলিওৱা কিছুমান সৃষ্টিমুখী অভিৰুচি। ভালেমান ইউৰোপীয় পৰিচালক, যেনে ৰেনেই, কেৱল লেনচৰ মাজেৰে নিৰীক্ষণ হে কৰে; তেওঁলোকে আলোক-চিত্ৰৰ পৰিচালকক, তেওঁলোকে বিচৰা বস্তুৰ এটা সাধাৰণ ধাৰণা দিয়েই সন্তুষ্ট থাকে। আনকি জাঁ ৰেনোৱায়ো ৰায়ৰ দৰে নিজে প্ৰত্যেকটো শ্বটৰ খুটি-নাটি বা সাজ-পোছাকৰ ওপৰত চকু নিদিছিল। ৰায়ৰ পদ্ধতিটো সম্ভৱ সৃষ্টি হৈছিল তেওঁ নিজে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা বিৰল প্ৰকৃতিৰ কেৱল এজনৰ ওপৰত আৰোপিত একাধিক কামৰ সংযোজনৰ ফল স্বৰূপে। সম্ভৱ, তেওঁ নিৰ্মাণ কৰা বিশেষ প্ৰকাৰৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত এই একনিষ্ঠ পৰিচালনাৰ প্ৰয়োজন আছিল- উদাহৰণ স্বৰূপে *চাৰুলতাৰ* দৰে এখন আটক ধুনীয়া ছবি, য'ত প্ৰত্যেকটো গতি ইমান ঠুনুকা, সূক্ষ্মভাৱে সংযোজিত, সাঙ্গীতিক সঠিকতাৰে কল্পিত যে, সামান্যতম বিচ্যুতিয়ে তাৰ সমুদায় যাদুকৰী প্ৰভাৱৰ ধ্বংস সাধন কৰিব। যদি এখন ছবিত, ধৰি লওক *মহাপুৰুষত,* এনে ধৰণৰ খুটি-নাটি প্ৰয়োগ অপচয় হোৱা যেন লাগে, একনিষ্ঠ পদ্ধতিৰে কাম কৰাটো ৰায়ৰ স্বভাৱত পৰিণত হোৱাটোৱেই তাৰ কাৰণ।

ৰায়ৰ বিশেষকৈ প্ৰথম কালছোৱাৰ ছবিবোৰৰ, এটা বিশেষ দিশ আছিল কাহিনীৰ সীমিত পৰিসৰৰ বাহিৰৰ প্ৰৱহমান জীৱনৰ প্ৰতি বিৰামহীন সজাগতা। হৰিহৰৰ মৰো মৰো অৱস্থা; অপুৱে নিচেই পুৱাতে নৈৰ পৰা পানী আনিবলৈ গৈছে। সেই সময়ত, নৈৰ পাৰত কচৰৎ কৰি থকা পালোৱানবোৰৰ দৃশ্যটোৰ মানুহৰ, ব্যক্তিগত আনন্দ বিষাদৰ প্ৰতি উদাসীন জীৱনৰ নিষ্ঠুৰ গতিৰ কথা আমাক সোঁৱৰাই দিয়াৰ বাহিৰে আন কোনো প্ৰাসঙ্গিকতা নাই।

সৰ্বজয়াৰ মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্তত, পুখুৰীৰ শান্ত পানীত প্ৰতিবিম্বিত তৰাৰ দৃশ্যই, পৃথিৱীৰ এখন গাঁৱত সন্তানৰ প্ৰত্যাগমনৰ বাবে বাট চাই থকা এগৰাকী মাতৃৰ বেদনাৰ প্ৰতি উদাসীন মহাজাগতিক চক্ৰৰ ইঙ্গিত দিয়ে।

ইয়াৰ লগত ৰায়ৰ, এইবাৰো বিশেষকৈ প্ৰথম কালছোৱাৰ, ছবিবোৰৰ মন্থৰ গতিৰ ওচৰ সম্পৰ্ক আছে, যিটো বস্তু পশ্চিমীয়া দৰ্শকৰ একাংশই সহ্য কৰিবলৈ টান পায়। তেওঁৰ ছবিবোৰ তেওঁলোকৰ জীৱনৰ ছন্দৰ লগত, আনকি আমাৰ দেশৰো সৰহভাগ চহৰীয়া দৰ্শকৰ জীৱনৰ গতিৰ লগতো, খাপ খায়। সেইবোৰে দৰ্শকৰ ওপৰত নিজৰ ছন্দ আৰোপ কৰে। বহুত ধ্ৰুপদী সাহিত্যকৰ্মৰ দৰে, সেইবোৰে কেতিয়াও খৰখেদাকৈ একো নকৰিছিল। দৰ্শকক চহৰীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোকৰ জীৱনৰ গতিবেগৰ পৰা তুলি আনি শ শ বছৰ ধৰি যাপন কৰি অহা অধিক সংখ্যক লোকৰ জীৱনৰ গতিৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰাই ভাৰতীয় বাস্তৱতাৰ অন্তৰত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ ছন্দৰ পৰিচিতকৰণ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়; ৰায়ৰ সৰহভাগ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ গাঁৱলীয়া বা পুৰণি কালৰ পটভূমিযুক্ত ছবিবোৰত, প্ৰকাশ পাইছে আধুনিকতাৰ ক্ষুদ্ৰ দেশীয় দ্বীপবোৰত আমি সন্মুখীন হৈ অহা ভাৰতীয় বাস্তৱতাৰ তুলনামূলকভাৱে এটা গভীৰ ৰূপ। ইটালীয় চিত্ৰনিৰ্মাতা এন্টোনিয়নিৰ ছবিৰ মন্থৰ গতিৰ লগত ইয়াৰ মিল নাই; এন্টোনিয়নিয়ে দাবী কৰিছে আধুনিক পশ্চিমীয়া জীৱনধাৰাৰ স্বভাৱ বিৰুদ্ধ এটা প্ৰতিক্ৰিয়া, আৰু তাৰ দ্বাৰা সৃষ্টি কৰিছে এটা আধ্যাত্মিক উত্তেজনা। তেওঁ তেওঁৰ দৰ্শকৰ, সামাজিক পৰিবেশৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হোৱা এজন ব্যক্তিৰ জীৱনৰ এটা বিশেষ ধৰণৰ ছন্দৰ লগত পৰিচিত কৰাবলৈ বিচাৰিছে; সংখ্যাগৰিষ্ঠ লোকক সংখ্যালঘু লোকৰ অৱস্থাৰ উপলব্ধিৰে আকৰ্ষিত কৰা হৈছে। ৰায়ৰ ক্ষেত্ৰত কথাটো ওলোটা; ইয়াৰ চহৰত জন্ম হোৱা সংখ্যালঘু ব্যক্তিক গাঁৱলীয়া বা বহুযুগীয়া মন্থৰ গতিৰ পৰম্পৰা বিধৃত সংখ্যাগৰিষ্ঠ মানুহৰ তুলনামূলকভাৱে অধিক মৃদু হৃৎস্পন্দনলৈ কাণ দিবৰ বাবে প্ৰৰোচিত কৰিছে।

ৰায়ৰ ছবিৰ চৰিত্ৰবোৰ, যি দেখা গৈছে, কঢ়িয়াই লৈ গৈছে এখন নৈৰ সোঁতে, য'ত এটা বিৰাট শক্তিয়ে সিহঁতক সিহঁতৰ ভৱিষ্যতৰ পিনে টানি নিছে, সিহঁতৰ নিজা প্ৰচেষ্টাই তাত বৰ বেছি কাম কৰা নাই। চাৰুক তেওঁ বুজি নোপোৱা এটা অদৃশ্য শক্তিয়ে, একপ্ৰকাৰৰ ছন্দোময় প্ৰবাহত উপনীত কৰালে। ছবিখনৰ শেষৰ দোলনাৰ শান্ত অগাপিছা গতিলৈ মনত পেলাওক, য'ত কেমেৰাই মাটিৰ ওপৰেদি আগ বাঢ়ি গৈ প্ৰদৰ্শন কৰাইছে গছৰ মৰা পাতৰ লগত পৰি থকা তাই লিখিবলৈ চেষ্টা কৰি বৰ্জন কৰা অংশবোৰৰ চিনস্বৰূপ সোঁতমোচ খোৱা কাগজৰ টুকুৰাবোৰ, তাৰ উৰ্দ্ধগামী গতিয়ে তাইৰ বাহুৰ ওপৰেদি গৈ মুখখন ধৰি ৰাখিছে,তাৰ লগে লগে সেই মুখৰ ওপৰত এটা এটাকৈ কিছুমান দৃশ্য ওপৰা - উপৰিকৈ (super imposed) প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে; আৰু সুৰুযৰ দৰে উজ্জ্বল তাইৰ চকু দুটাই সেইবোৰৰ ওপৰত আলোক পাত কৰিছে; নাওখন লাহে লাহে তাৰ তলেদি দোলা দি পাৰহৈ গৈছে, চৰক পূজাৰ নাচনিয়াৰ বোৰে তাই দোলনাত দুলি থকা পাৰ্শ্বীয় গতিৰ বিপৰীতে অগা-

পিছাকৈ নৃত্য কৰিছে। গতিৰ সেই নক্সাবোৰে, কেৱল তাইৰ মনৰ মাজেদি হেঁচা দি পাৰহৈ যোৱা দৃশ্যবোৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে সামৰি লোৱা তাইৰ দোলনাৰ গতিৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰিয়েই থকা নাই, তাৰ লগত তাই কি লিখিব তাক ঠিক কৰিবৰ বাবে চলোৱা চিন্তাৰ গতিও সমান্তৰালভাৱে অব্যাহত ৰাখিছে। এনেধৰণৰ দৃশ্যৰ যোগেদি আমি ৰায়ৰ ছন্দৰ ওপৰত থকা আধিপত্যৰ সন্ধান পাওঁ, যি যথাযথভাৱে গতিৰ পৰা উদ্ভৱ হৈ কোনো কথাৰ সহায় নোলোৱাকৈ তাৰ নিৰ্ভুল অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। এই খিনিতে মনত পেলাই ভাল লাগিব যে, ৰায়ে মোলৈ লিখা এখন চিঠিত, তেওঁৰ ছবিবোৰ পিয়েৰ বনাৰ্ডৰ চিত্ৰবোৰৰ লগত তুলনা কৰিছিল, "য'ত টেবুলখন, ফলটো, ফুলবোৰ, প্ৰাকৃতিক দৃশ্য আৰু দুৱাৰখনৰ তুলনাত মানৱ মূৰ্তিৰ বৰ বেছি গুৰুত্ব নেথাকে।"

প্ৰতিদ্বন্দ্বী বা *জন অৰণ্যৰ* দৰে ছবিৰ ক্ষেত্ৰত, গতিবেগ বহুগুণে-অধিক দ্ৰুত, বোঁৱতী সুঁতিৰ লক্ষণ তাত বৰ বেছি পাবলৈ নাই, কিন্তু তথাপিও ঘটনাৰ অন্তৰ্স্থলত তাৰ অৱস্থিতি আছে। আনকি ছন্দ যেতিয়া মন্থৰ নহয়ো, তেতিয়াও ই কোনোপধ্যেই বাধাপ্ৰাপ্ত নহয়। ই আটাইবোৰ চৰিত্ৰক আৰু ঘটনাক এটা সাঙ্গীতিক সঠিকতাৰ বান্ধোনেৰে ধৰি ৰাখে। *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ* বাহিৰে সম্ভৱ আন সকলোবোৰ ছবিৰ এটা খণ্ডখণ্ডকৈ গঢ় দিয়া গাঁথনিৰ পৰিপূৰ্ণতা আছে, যিটোৱে কেতিয়াবা *নায়কৰ* দৰে এখন ছবিৰ তুচ্ছ বিষয়-বস্তুকো এটা আকৰ্ষণীয় ৰূপেৰে সজাই তুলি উদ্ধাৰ কৰে। *জন অৰণ্যৰ* প্ৰাৰম্ভণিৰ কোনো স্পষ্ট কাৰণ নোহোৱাকৈ কিছুমান খুটি-নাটিপূৰ্ণ দৃশ্য সজাই তোলা হৈছে; কিন্তু সোমনাথে কলৰ বাকলিত ভৰি দি পিচল খাই পৰাৰ লগে লগে কাহিনী আৰম্ভ হয় - পাতনিৰ অন্ত পৰিল আৰু ই তাৰ শক্তিশালী নাটক অভিমুখে আগবঢ়াত, ইতিপূৰ্বে উল্লেখিত খুটি-নাটিবোৰে ঘটনাৰ গাঁথনিটো অগ্ৰভূমিত দাণ্ডি ধৰি নিজৰ ভূমিকা পালন কৰে। মন্থৰ গতিৰ জন্ম হয় ৰায়ৰ "নীৰৱ দৰ্শক" দৃষ্টিভঙ্গিৰ পৰাও। তেওঁ আমাৰ আগত ঘটা ঘটনাবোৰ আমাৰ নিজৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ'বৰ বাবে আমি নিৰীক্ষণ কৰাটো বিচাৰে। এইটো অৱশ্যে এটা কৌশল আৰু ই আমাক প্ৰভাৱিত কৰি আছে; কিন্তু ই এটা নীৰৱ মনোভাৱো প্ৰকাশ কৰে। যিহেতু কথাই এটা ডাঙৰ ভূমিকা গ্ৰহণ নকৰে, এটা চৰিত্ৰৰ মনত যি ঘটিছে সি তাৰ কামৰ মাজেদিয়েই প্ৰকাশ পাব লাগিব। চিনেমাত মনৰ ভিতৰত ঘটা ঘটনাবোৰ প্ৰকাশ কৰা এটা অতি কষ্টসাধ্য কাম, কিয়নো কেমেৰাই বাস্তৱৰ কেৱল বাহ্যিক ৰূপটোহে ধৰি ৰাখে; এই ক্ষেত্ৰত ৰায় একচ্ছত্ৰী ওজা।

এটা চৰিত্ৰক নীৰৱতাৰে মনৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবলৈ স্বাভাৱিকতে দীঘলীয়া সময় লাগে। অপুৱে আৰ্চিৰ সমুখত ঠিয়হৈ তাৰ দাঢ়ি নুখুৰোৱা মুখখনলৈ চাই বিতৃষ্ণা প্ৰকাশ কৰে; ৰেলগাড়ীখনৰ পৰিচিত উকিটোৱে অমঙ্গলৰ এটা নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰি আমাক ৰেল লাইনলৈ কৰা 'কাট'টো আৰু আসন্ন আত্মহত্যাৰ চেষ্টা চলোৱা দৃশ্যটোৰ বাবে সাজু কৰি তোলে। ৰায়ৰ কৰ্মত এনে ধৰণৰ আৰু বহুত নিদৰ্শন আছে, য'ত দেখ দেখ ব্যাখ্যাৰ বৰ্জনে সময়ৰ উপাদানক প্ৰভাৱিত কৰি প্ৰত্যেকটো গতি বা শব্দক এটা সঠিক মনস্তাত্বিক তাৎপৰ্য

প্ৰদান কৰে, আৰু সমগ্ৰ দৃশ্যটো কাঁচৰ দৰে স্বচ্ছ কৰি তোলে। এনে ধৰণৰ সঙ্কুচিত আৰু জটিল বিন্যাসৰ বাবে মন্থৰ গতি অৱশ্যম্ভাৱী হৈ পৰে। আৰু যদি কিবা আছে, সেয়া হ'ল, তেওঁৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ ছবিবোৰৰ গতিবেগ সকলো বস্তু বুজি পাবৰ জোখাৰে পৰ্যাপ্ত পৰিমাণে মন্থৰ নহয়; প্ৰতিটো পুনৰ্দৰ্শনে নিজৰ যোগ্যতা প্ৰতিফলন কৰে, প্ৰত্যেক বাৰতে নতুন নতুন দিশ পোহৰলৈ আহে। কিন্তু তেওঁৰ পূৰণিকালৰ ছবিবোৰৰ, প্ৰায় সকলো চৰিত্ৰই ধীৰ গতিত চলন-ফুৰণ কৰে, কেতিয়াবা এক প্ৰকাৰৰ কৃত্ৰিমতাৰে। *সমাপ্তিত* অমূল্যই বিচনাত পৰি থকা চিঠিখন তুলি লোৱাৰ দৰে সাধাৰণ ঘটনাটোৰ গতিবেগ ধীৰ, সি যেন এটা ডিনামাইট হে স্পৰ্শ কৰিব খুজিছে। এনে লাগে, যেন এটা নিৰ্দিষ্ট যান্ত্ৰিক পদ্ধতি অৱলম্বন কৰি সকলো চৰিত্ৰৰ গতিবেগৰ জোখ নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা হৈছে। এটা জোকাৰ খোৱা গতি হয়তো স্বাভাৱিক হ'ল হেঁতেন, কিন্তু সেই অনুযায়ী অভিনেতাক চাবি দিয়া হোৱা নাই। তাৰ বিপৰীতে, *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ* দৰে ছবি এখনত প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰৰ গতিৰ এটা নিজস্ব ছন্দ আছে। সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী আৰু শুভেন্দু চেটাৰ্জীয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা, সৰ্বোচ্চ শ্ৰেণীৰ বুদ্ধিজীৱী কেইজনৰ চলন-ফুৰণ ধীৰ প্ৰকৃতিৰ; শমিত ভঞ্জই অভিনয় কৰা গতিময় চৰিত্ৰটোৰ এটা নিজা দ্ৰুত গতিবেগ আছে, ৰবি ঘোষে ভাও দিয়া খুহুটীয়া লেমটৌ-চৰিত্ৰটোৰ চলন-ফুৰণ চঞ্চলতাপূৰ্ণ, হয়তো তাৰ আত্মপ্ৰত্যয়হীনতাক ঢাকি ৰখাৰ প্ৰয়োজন সাপেক্ষ। বৰ্ণিত পথৰ অৱশ্যম্ভৱিতাৰ দ্বাৰা সুৰক্ষিত হৈ স্বয়ং ছবিখনে এটা আত্ম প্ৰত্যয়শীল আৰু খৰখেদাহীন গতি লাভ কৰে। *ঠেক* গলিবোৰেৰে আগবঢ়া জোকাৰ খোৱা গাড়ীত উঠি হাতত তুলি লোৱা কেমেৰাৰে সম্পূৰ্ণ কৰা *জন অৰণ্যৰ* কিছুমাত্ৰ অংশ যথাৰ্থতে অতি দ্ৰুত গতি সম্পন্ন। কিন্তু অন্তৰ্দৃষ্টি সম্পন্ন সোমনাথৰ চলন-ফুৰণ আন চৰিত্ৰবোৰৰ তুলনাত ধীৰ প্ৰকৃতিৰ। ইয়াতো, সামগ্ৰিকভাৱে ছবিখনৰ ছন্দ নিমজ, অস্থিৰতা বৰ্জিত আৰু কোনফালে গতি কৰিছে সেই সম্পৰ্কে নিশ্চিত। গতিবেগ বৃদ্ধি কৰাৰ বেলিকাও, সেই কাম ধৰিব নোৱাৰাকৈ কৰা হৈছে। ৰায়ৰ ছবিবোৰ বৰ বেছি দীঘল নহয়, আৰু সেইবোৰত প্ৰায়েই বহুত ঘটনা ঘটা যেন অনুমান হয়; সুন্দৰ গাঁথনিক ছন্দৰ বাবেই তাত কোনো খৰখেদাৰ ভাৱ পৰিলক্ষিত নহয়।

এই গাঁথনিক গুণৰ এটা কৌতুকপ্ৰদ দিশ হ'ল ৰায়ৰ প্ৰত্যক্ষ বস্তুৰ প্ৰতি থকা উৎকণ্ঠাজনিত আগ্ৰহ, য'ত কেতিয়াবা যথাৰ্থতে অতিমাত্ৰিক গুৰুত্ব দিয়া হয়। যিহেতু তেওঁ ছবিৰ নিৰ্মাণ তলিৰ পৰা খণ্ড খণ্ডকৈ কৰে, তেওঁৰ দৰ্শকৰ কিছু অংশৰ বাবে দেখ দেখ যেন লগা বস্তুবোৰ যাতে অৱহেলিত নহয় তাৰ বাবে সাৱধানতা অৱলম্বন কৰে। *কাঞ্চনজংঘাত* ৰায়বাহাদুৰৰ ইংৰাজৰ প্ৰতি পোষণ কৰা প্ৰশংসাসূচক ভাৱ পৰোক্ষভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা হোৱা নাই; তাক প্ৰয়োজনতকৈ অধিক স্পষ্ট কৰা হৈছে। *পৰশ পাথৰত* পাথৰৰ টুকুৰাটো পোৱাৰ আগৰ কালছোৱাত, কেৰাণীজনৰ জীৱনৰ অৱস্থাটো প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবৰ বাবে যথেষ্ট সময় লোৱা হৈছিল; সেইদৰে, *মহানগৰত* আৰতিয়ে কৰিব লগীয়া কামবোৰৰ খুটি-নাটিবোৰ আৰু *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিত* বন্ধুকেইজনে আহি তেওঁলোকে পূৰ্বতে অধিকাৰ সংৰক্ষণ নকৰাকৈ চৰকাৰী ডাকবঙলাটোত প্ৰৱেশ কৰি থাকিবলৈ লোৱাৰ সঠিক ধৰণ-

কৰণবোৰৰ বাবেও। *সীমাবদ্ধ* আৰু *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীত* তথ্যবোৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰামাণ্য চিত্ৰৰ পদ্ধতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ঋত্বিক ঘটকৰ অপূৰ্ব ছবি *অযান্ত্ৰিকত* জনজাতীয় লোকসকলে ছবিখনৰ দ্বিতীয় অৰ্দ্ধাংশত আচম্বিতে আৰু বৰঞ্চ অস্বস্তিকৰভাৱে আহি পৰ্দাত ভৰি পৰিছিল। ৰায়ে সেইটো কোনোপধ্যে হ'বলৈ নিদিলে হেঁতেন; তেওঁ সেই মানুহবোৰক ছবিখনৰ আৰম্ভণিৰ কালতে সযত্নে চিনাক্ত কৰিলেহেঁতেন, যাতে পিছলৈ সিহঁত যেতিয়া আহিব, আমি সহজে তাৰ সূত্ৰ বিচাৰি উলিয়াব পাৰো।

একো একোটা সময়ত, এই উদ্বিগ্ন আগ্ৰহ, অস্বস্তিকৰ অত্যুক্তি আৰু প্ৰতীকবাদত পৰিণত হয়। *জলসাঘৰত* পুঁজিপতি মহিম, প্ৰায় নিৰ্বাক ছবিৰ অতিৰঞ্জিত ভঙ্গিৰে নস্য নাকত ভৰাই চকু কেৰা-কেঁৰি কৰে। "চেলফ্" অৰ ওপৰত কাতি হৈ পৰা পুতলা নাওখন, জমিদাৰজনৰ পত্নী আৰু ল'ৰাৰ নাও দুৰ্ঘটনাত মৃত্যু হোৱাৰ সংবাদটো অহাৰ আগতে গিলাচৰ সুৰাত সাঁতুৰি থকা পোকটো, একেদৰে নিৰ্বাক ছবিৰ পদ্ধতিসম, আৰু কিছুদূৰ অপ্ৰয়োজনীয়ভাৱে গুৰুভাৰযুক্ত। আনহাতে, মদত প্ৰতিবিম্বিত হোৱা ঝাৰ বত্তিৰ দৃশ্যটো অপূৰ্ব; ই কেৱল এটা প্ৰতীক চিহ্নই নহয়, এটা গভীৰভাৱে সঙ্গতিপূৰ্ণ আনন্দময় দৃশ্য। *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিত* যিহেতু শৰ্মিলাৰ সম্পৰ্ক সময়ৰ ধীৰ গতিৰ লগত, তাই হাতৰ আঙুলিৰ মাজেদি এমুঠি বালি লাহে লাহে সৰকি পৰিবলৈ দিছে, যিটো ঘটনাই নিঃসঙ্গতাৰ ইঙ্গিত দিয়ে। কিন্তু *নায়কৰ* সপোনৰ দৃশ্যবোৰৰ দৰে আন কোনো স্থানত ৰায়ৰ দেখ দেখ বস্তুৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱা অধিক প্ৰকট হোৱা নাই। সেইদৰে, সেইবোৰ হ'ল লাখ লাখ দৰ্শকৰ অতি কথাৰ মাজত অনুষ্ঠিত হৈ অহা "প্ৰদত্ত" সপোন। দৰাচলতে, সেইবোৰ এজন ব্যক্তিৰ, এজন চিত্ৰ তাৰকাৰ, সপোন নহয়; সেইবোৰ এনে কিছুমান সপোন যিবোৰ সমাজে তেওঁ দেখা উচিত বুলি ভাবে।

ইয়াৰ নিকৃষ্টতম দিশটো হ'ল-দেখ দেখ বস্তুৰ প্ৰতি থকা স্বাভাৱিক প্ৰৱণতাই তেওঁক সাধাৰণত্বত উপনীত কৰায়; সৰ্বোৎকৃষ্ট দিশটোৰ কথা ক'বলৈ গ'লে, ই তেওঁৰ ছবিৰ গাঁথনিত এটা স্পষ্ট একতা প্ৰদান কৰে আৰু সৰহভাগ ছবিৰ কাহিনীৰ পৰিণতি বিশ্বাসযোগ্য কৰি তোলে।

সম্ভৱ, যিহেতু তাত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাক সিহঁততকৈ অধিক শক্তিশালী এটা শক্তিয়ে সময়ৰ সোঁতত কঢ়িয়াই লৈ যোৱাৰ এটা ধাৰণা সদায় বিদ্যমান, ফ্লেছবেক ৰায়ৰ প্ৰামাণ্য পদ্ধতিৰ অন্তৰঙ্গ বস্তু নহয়। য'ত য'ত তাক ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, তাৰ সৰহভাগতে ই সন্তোষজনক ফল দিয়া নাই - *কাপুৰুষ, নায়ক বা প্ৰতিদ্বন্দ্বী* লৈ লক্ষ্য কৰক; ৰায় সময়ৰ সোঁতত প্ৰৱহমান পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কযুক্ত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা সহিত কালানুক্ৰমীয় বিন্যাসৰ পক্ষপাতী।

তদুপৰি, এইটোও হ'ব পাৰে যে যেতিয়া এটা কাল-পৰ্যায় (times sequence) প্ৰাঞ্জল আৰু চিত্ৰ-নাট্যত তাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা সকলো প্ৰশ্নজনিত সমস্যা সমাধান কৰা হৈছে, প্ৰণোদিত কৰণৰ দিশবোৰ বিশ্লেষণ কৰা হৈছে, দৃশ্য গ্ৰহণৰ কল্পিত ৰূপ ইমান সুন্দৰকৈ

চকুৰ আগত ভাঁহি উঠিছে যে, তাৰ পিছত তাৰ বিকাশৰ কথা চিন্তা কৰাৰ কোনো প্ৰয়োজনে দেখা দিব নোৱাৰে। সমগ্ৰ বিশ্বৰ ভালেসংখ্যক বিখ্যাত পৰিচালকে ক্ৰমিক ঘটনাবোৰৰ দৃশ্য সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰহণ কৰে, যিবোৰৰ অধিকাংশ অন্তিম পৰ্যায়ৰ সম্পাদনাত ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। ৰায়ে *পথেৰ পাঁচালীৰ* ক্ষেত্ৰত সেইটো এবাৰ কৰিছিল। সৰ্বজয়াই হৰিহৰে ঘৰ এৰি নিলগত থকাৰ কষ্টকৰ কালছোৱাত ঝাৰ বস্তিৰ এটা ক্ষুদ্ৰ অংশ ক'ৰবাত পৰি থকা দেখা পায়, যিটো বস্তুক কোনো কোনোৱে এটুকুৰা হীৰা বুলি কৈছে। তেওঁ কথাটো বিশ্বাস কৰা নাই, কিন্তু পিছত এদিন মনে মনে এজন সোণাৰীক বস্তুটো দেখুৱালত গম পালে যে সেইয়া আচলতে এটুকুৰা কাঁচহে। চিকুৰেন্সটোৰ চিত্ৰ গ্ৰহণ-আংশিকভাৱে কৰা হৈছিল, কিন্তু অৰ্থৰ অভাৱৰ বাবে তাক সম্পূৰ্ণ কৰিব পৰা নগ'ল। বঙলা ছবিৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত আৰ্থিক বাধ্যবাধকতাবোৰ এনে ধৰণৰ যে, খুব কম সংখ্যক লোকে সম্পূৰ্ণ চিকুৱেন্সবোৰৰ ওপৰত তেওঁলোকৰ নিৰ্বাচনাধিকাৰ মুক্ত ৰাখিব পাৰে; ৰায়ৰ বেলিকা সেইটো আনকি দৃশ্যাংশৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে, কেৱল আৰ্থিক কাৰণতেই নহয়, বিতং দৃশ্য-কল্পনাৰ বাবেহে। তেওঁৰ চিত্ৰ-নাট্যৰ বন্ধোৱা আৰু সংৰক্ষিত বহীটোত থাকে চিহ্নিত কৰা কেমেৰাৰ স্থান, অসংখ্য ৰেখা-চিত্ৰ আৰু বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কীয় নানান টোকা।

কাঞ্চনজংঘাৰ বাবে ৰায়ে কুঁৱলী পৰা, ৰ'দ পৰা আৰু ডাৱৰীয়া বতৰৰ চিত্ৰগ্ৰহণ কৰিব লগীয়া অঞ্চলবোৰৰ মানচিত্ৰ প্ৰস্তুত কৰিছিল; *সোনাৰ কিল্লাৰ* বাবে তেওঁৰ হাতত আছিল এখন নিজে প্ৰস্তুত কৰা যাত্ৰা আৰু তাৰ গতি নিৰ্ণায়ক ৰঙীন ৰেখা-চিত্ৰ। তেওঁ বৰ্তমানৰ পৰা তিনিমাহ ছয় দিনৰ পিছত কি কৰিব লাগিব তাক আগতীয়াকৈ ক'ব পাৰিছিল। তাত শুধৰণিৰ স্থলো নিশ্চয় আছিল, কিন্তু এইবাবে কেতিয়াও নহয় যে ছবিখনৰ কোনোবা এটা অংশৰ বিষয়ে তেওঁৰ পৰিষ্কাৰ ধাৰণা নাছিল; তাৰ কাৰণ আছিল কিছুমান আঞ্চলিক অৱস্থা, যিবোৰৰ বাবে চিত্ৰ গ্ৰহণৰ স্থানত তাৰ পৰিৱৰ্তন সাধন কৰিব লগাত পৰিছিল। তেওঁ এইদৰে এবাৰ কৈছিল বুলিও জনা যায় যে, এখন ছবিৰ সকলো অংশই সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু সেয়ে সেইবোৰৰ পৰিষ্কাৰ ধাৰণাও থাকিব লাগিব। তেওঁ প্ৰায়েই সংলাপ আৰু ঘটনাৰ বৰ্ণনাৰ কাষত সাংগীতিক ধাৰণাও লিপিবদ্ধ কৰিচিল, নতুবা সংলগ্ন কৰিছিল কেমেৰাৰ অৱস্থাপন সম্পৰ্কীয় ৰেখা-চিত্ৰ, আনুসঙ্গিক শব্দৰতো কথাই নাই (যিবোৰ তেওঁ প্ৰায় সকলো সময়তে নিজেই গ্ৰহণ কৰিছিল)।

ৰায়ে সংলাপ কেৱল সংবাদ জ্ঞাপনৰ বাবে কাচিৎ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। তেওঁৰ শেষ পৰ্যায়ৰ পূৰ্বৰ (বিশেষকৈ *গণশত্ৰু আৰু শাখা প্ৰশাখাৰ*) কালছোৱাত, মই চিন্তা কৰি উলিয়াব পৰা তাৰ একমাত্ৰ নিদৰ্শনটো হ'ল *অভিযানৰ* আৰম্ভণিৰ দৃশ্যটো, য'ত কৌশলটো অতিকৈ ধৰা পৰা বিধৰ। নৰ্সিঙৰ আঁৰ্চিত প্ৰতিবিম্বিত ছাঁটোক সম্বোধন কৰি দীঘলীয়া মন্তব্য দিয়া চৰিত্ৰটোৰ দৃষ্টি গ্ৰাহ্য কায়দা-কিটিপ থকা সত্বেও, কৌশলটো আমনিদায়ক। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ ছবিত সংলাপে সম্পূৰ্ণ পৰিবেষ্টনীৰ এটা অংশ ৰূপেহে ভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে। সেইয়া হয়তো এটা শব্দৰ অৰ্দ্ধাংশ, বাকী অংশটোৰ ইঙ্গিত দিছে এটা ভঙ্গি বা কোনো কাৰ্যই। এটা সম্পৰ্কৰ

উপস্থাপনৰ বা দৃঢ় কৰণৰ বেলিকা ই ভাৱ প্ৰকাশ হয়তো কৰিব পাৰে। কেতিয়াবা কাহিনীৰ পৰিবৰ্দ্ধনৰ বাবে সংলাপে কোনো গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লোৱা নাছিল, তাৰ কাম আছিল কেৱল সহ সম্পৰ্কৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা; উদাহৰণ স্বৰূপে, অপৰ্ণাৰ চিঠিয়ে অপুক আঁঠ দিনত আঁঠখনৰ পৰিৱৰ্তে সাতখন চিঠি দিয়াত তিৰস্কাৰ কৰিছিল। ৰায়ে চিনেমাৰ সংলাপক নাটক আৰু উপন্যাসৰ সংলাপৰ পৰা সম্পূৰ্ণ সুকীয়া বুলি গণ্য কৰিছিল, আৰু কাচিৎ হে তাক যিখিনি কোৱা হোৱা নাই তাৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপ কৰি তাক খণ্ডিত নকৰাকৈ আছিল। *জন অৰণ্যত* সোমনাথে ঘৰলৈ আহি আনফালে মুখ কৰি কৈছে যে সি ঠিকাটো পাইছে, আৰু সেই কথাষাৰৰ অৰ্থ ব্যাখ্যা কৰিছে তাৰ আগতে কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰা তাৰ ক'লা ছাঁটোৱে, য'ত প্ৰকাশ পাইছে তাৰ দোষী দোষী ভাৱ আৰু আত্মগ্লানি।

ৰায়ে যিদৰে মুখামুখীকৰণ কেৱল স্পৰ্শ কৰি গৈছিল, সঞ্চলন, সিদ্ধান্ত আৰু সংঘটন এৰাই চলিছিল, তেওঁৰ ছবিবোৰৰ সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি হৈছিল প্ৰায় তাৰ পৰাই। তেওঁ যেতিয়াই পোনপটীয়া হ'বলৈ চেষ্টা কৰিছিল, তেতিয়াই সন্মুখীন হৈছিল বিফলতা আৰু কৰ্কশতাৰ। দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ প্ৰভাৱ প্ৰতিফলিত হৈছে হৰিহৰৰ প্ৰত্যাগমনৰ পিছত তাৰ সোৰঁৰণত; ইন্দিৰ ঠাকুৰণৰ মৃত্যু আৱিষ্কাৰ কৰিছে ল'ৰা-ছোৱালী হালে। সৰ্বজয়াৰ মৃত্যু ঘটিছে অপু আঁতৰত থকা কালছোৱাত, আৰু তাক জনোৱা হৈছে তাৰ বৃদ্ধ খুৰাকজনে ছাঁত ঠিয়হৈ থকা নীৰৱ মূৰ্তিটোৱে। অপৰ্ণাৰ মৃত্যু হৈছে তাই অপুৰ পৰা বহুত আঁতৰত থাকোতে, আৰু সেই সংবাদটো পোৱাৰ পিছত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া পোনপটীয়া কিন্তু সম্পূৰ্ণৰূপে বিশ্বাসযোগ্য নহয়। হৰিহৰৰ মৃত্যু যন্ত্ৰণা আচলতে পৰিলক্ষিত হৈছে; কিন্তু তাক, তাৰ পিছত 'কাট' কৰি কৰি দেখুওৱা বাৰাণসীৰ আকাশৰ ডাৱৰ, পালোৱানবোৰৰ নিচেই পুৱাৰ কুস্তি-কৰ্ম, বিশ্বনাথ মন্দিৰত সৃষ্টি হোৱা বস্তি, কীৰ্তন আৰু আৰতিৰ মন্ত্ৰৰ চিম্ফনী সঙ্গীত, হঠাৎ উৰি যোৱা পাৰ চৰাই জাকৰ দৃশ্যবোৰ, আৰু সামগ্ৰিকভাৱে বাৰাণসীৰ অনাদি অনন্ত অস্তিত্বৰ ধাৰণাৰে এটা উচ্চ দাৰ্শনিক পৰ্যায়লৈ তুলি নিয়া হৈছে। অপুৱে মাকৰ অসুস্থতাৰ কথা শুনি যেতিয়া মনসাপোটালৈ ঘূৰি আহে, তেতিয়া তাৰ চকুত পৰে পুখুৰীৰ পানীত কালপুৰুষৰ প্ৰতিবিম্ব; গৃহৰ মালিকে যেতিয়া ঘৰৰ ভাৰা বিচাৰি অপুৰ ওচৰলৈ আহে, তেওঁ তাক সোধে "অপূৰ্ব বাবু, আজি মাহৰ কি তাৰিখ?" তেওঁক ভাৰা লাগে, কিন্তু তেওঁ নিজে ভাত ৰান্ধি খাই অশেষ কষ্ট কৰি পঢ়া ব্ৰাহ্মণ যুৱকজনক অপদস্থও কৰিব খোজা নাই। অপুৱে পুলুৰ অনুৰোধ প্ৰথমে প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে, কিন্তু পিছত অপৰ্ণাক বিয়া কৰাবলৈ তাৰ লগত গৈছে; পুলুৱে যেতিয়া তাক তাৰ ল'ৰাটোৰ তত্ত্বাৱধান ল'বলৈ কয়, সি মান্তি হোৱা নাই, কিন্তু আমি তাক ঘৰটোত উপনীত হোৱা দেখিবলৈ পাইছো। *দেবীত,* দৃশ্য ৰচনাৰ ধৰণ আৰু উমাপদই যিটো দূৰত্বৰ পৰা তেওঁৰ পিতৃৰ লগত কথা পাতিছে, দুয়োটাই মুখা-মুখী সংঘৰ্ষৰ উগ্ৰতা হ্ৰাস কৰিছে। *জলসাঘৰত,* সামন্তযুগীয়া জমিদাৰৰ আৰু পুঁজিপতিজনৰ মাজত সংঘৰ্ষই জলসাৰ মাধ্যমেৰে স্থান পাইছে। বিশ্বম্ভৰ ৰায়ৰ পত্নীৰ মৃত্যু ঘটিছে নেপথ্যত; পুতেকৰ মৃতদেহটো লৈ আনিছে বৰঞ্চ অপ্ৰত্যাশিত ভাৱে; আৰু এই প্ৰসঙ্গত তাৰ পোনপটীয়া

লক্ষণটো অস্বস্তিকৰ। *মহানগৰৰ* ঘটনাবোৰৰ হঠাৎ বৃদ্ধি পোৱা তৎপৰতা আৰু শেষ অংশৰ কাকতালীয়তা কিছু বিসদৃশ। *চাৰুলতাত* প্ৰেমৰ গভীৰতা আনকি প্ৰেমিকহালৰ এজনে আনজনৰ হাতত ধৰা দৃশ্য নোহোৱাকৈয়ে প্ৰকাশ কৰা হৈছিল; তাত ঘৰুৱা স্নেহ প্ৰদৰ্শন সদৃশ এটা ছদ্ম সাৰটা-সাৰটিৰ দৃশ্য আছে, কিন্তু তেওঁলোকৰ মাজৰ উত্তেজনাপূৰ্ণ সম্পৰ্কটোৰ ৰূপদানৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ বৰঙণি সামান্য। *অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্ৰিৰ* চমকপ্ৰদ স্মৃতিশক্তিৰ খেলখন (memory game), খোজকাঢ়ি ফুৰা দৃশ্যবোৰ, আৰু পাৰস্পৰিক প্ৰতিক্ৰিয়াযুক্ত আৰু পুনৰাবৃত্ত কেন্দ্ৰীয় সুৰবোৰ (themes), এই আটাইবোৰ বস্তুৱে একেলগ হৈ এটা সাঙ্গীতিক বিবৃতিৰ সৃষ্টি কৰিছে, য'ত যৌন প্ৰলোভনৰ দৃশ্যবোৰো, হিংসাৰ পৰশ থকা সত্ত্বেও উচ্চস্বৰৰহে, কৰ্কশ নহয়। কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ পৰিবৰ্দ্ধন শান্ত প্ৰকৃতিৰ হোৱা হেতুকে- য'ত "প্ৰত্যেকৰে এটা নিজৰ যুক্তি আছে" - *অশনি সংকেতত,* আধাপোৰা মুখৰ মানুহটোক স্থান দিয়াৰ দৰে অতি পোনপটীয়া বস্তুটোৰ অপ্ৰত্যাশিত আক্ৰমণে কৰ্কশ ৰূপ লয়। *জন অৰণ্যৰ* অৰুচিকৰ অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰতো, সোমনাথৰ প্ৰতি আমাৰ সমবেদনা আছে; এনে লাগে আমি যেন নিজকে কৈছো ঃ সি নো কি কৰিব, আমি বাস কৰা জগতখন এনেকুৱাই। সোমনাথ আৰু তাৰ "জনসংযোগ"ৰ মানুহজনে তাৰ গ্ৰাহকজনৰ বাবে এজনী ছোৱালীৰ সন্ধান কৰিছে, কিন্তু সিহঁতে কেতিয়াও তাইৰ ওপৰত চকু পেলোৱা নাই। তাৰ ব্যৱসায়ৰ সকলো সহযোগীয়ে তাক ভাল পায়, তাক সহায় কৰিবলৈ বিচাৰে। সিহঁতৰ অধঃপতিত অৱস্থাতো, সিহঁত অমানুহ নহয়।

ৰায়ে গ্ৰহণ কৰা কাহিনী বৰ্ণনাৰ যাদুকৰী পদ্ধতিয়ে তেওঁৰ সৰহভাগ কাৰিকৰী কৌশলৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাইছিল। তাৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ লক্ষ্য আছিল এইটো যে, যাদুকৰী প্ৰভাৱৰ আচম্বিত পৰিৱৰ্তন সাধন কৰা বা তাৰ মাজলৈ অনধিকাৰ প্ৰৱেশ কৰা সকলো বাহিৰা বস্তু বৰ্জন কৰা উচিত, যাতে দৰ্শকে তেওঁলোকে যে এখন ছবি চাইছে সেই বিষয়ে সজাগ নহয়। ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় উপমাৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত। *অপৰাজিতত,* হৰিহৰৰ মৃত্যুক এজাক উৰি যোৱা পাৰৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে-এটা ভাৰতবৰ্ষ বা আন যি কোনো দেশত সকলোৰে পৰিচিত উপমা-কিন্তু তাক এনে ধৰণে সংযোজন কৰা হৈছে যাতে ই, ধৰি লওক, আইজেনষ্টাইনৰ নিৰ্বাক চিনেমাৰ দৰে, এটা বুদ্ধিদীপ্ত বিবৃতিৰূপে চিনাক্ত নহয়। তাৰ উদাহৰণ *পটেমকিনত* তিনিটা সিংহৰ শিলা-মূৰ্তি, এটা শুই থকা, এটা বহি থকা আৰু আনটো ঠিয় হৈ থকা, হঠাৎ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে ৰাজ-শক্তিয়ে বিদ্ৰোহীবোৰক দমন কৰিবলৈ উদ্যত হোৱাত সাহিত্য-ধৰ্মী উপমাৰূপে। ৰায়ে সযত্নে আগতীয়াকৈ পাৰ চৰাইবোৰ ক'ত বহে য'ৰ পৰা সিহঁত উৰি যায়, তাৰ ধাৰণা দিছে, যাতে তেওঁ যেতিয়া তাৰ পিছত দ্ৰুত গতিত সিহঁতৰ পাখি মৰা আৰু তাৰ পিছত লাহে লাহে দূৰলৈ উৰি গুছিযোৱা দৃশ্যবোৰ কষ্ট কৰি দেখুৱায়, তেতিয়া তাক বুদ্ধি-দীপ্ত সাহিত্যিক বিবৃতি বুলি কোৱাৰ কোনো থল নেথাকে। ই বাস্তৱ জীৱনত আমি যেনে ধৰণে দেখো, তেনে ধৰণৰ এটা অভিজ্ঞতাৰ অংশত পৰিণত হয়, য'ত প্ৰাসঙ্গিকৰ লগত অপ্ৰাসঙ্গিক মিলি এক হৈ যায়; তথাপি ই মনত একপ্ৰকাৰৰ

জটিল জোকাৰ নিদিয়াকৈ নাযায়। দাৰ্শনিক আৰু আবেগিক ধাৰণা মিলি একীভূত হয় অভিজ্ঞতাৰ লগত, যি অভিজ্ঞতাৰ পৰা সিহঁতৰ জন্ম হৈছে। *জন-অৰণ্যত* "অৰণ্যৰ ওপৰত নামিছে ক'লা ছাঁয়া" গীতটোৱে চহৰক এখন অৰণ্য আৰু ছাঁয়াক দুৰ্নীতিৰ লগত তুলনা কৰি ছবিখনৰ মূলভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে, কিন্তু সাৱধানতা অৱলম্বন কৰা হৈছে যাতে দৰ্শকৰ মন কাহিনীৰ গতি-প্ৰবাহৰ লগত মিলি থাকে আৰু তাৰ নিজা অস্তিত্বৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত নহয়।

শতৰঞ্জ কি খিলাৰী বোধকৰো ৰায়ৰ একমাত্ৰ ছবি যি কাহিনীৰ লগত তথ্যৰ সংযোগ ঘটাই দৰ্শকৰ বৌদ্ধিক ক্ষমতা দাবী কৰিছে। যদিও *সীমাবদ্ধত* "তথ্য-চিত্ৰধৰ্মী" ব্যাখ্যা আছে, তথাপি ই যি ধৰণে কাহিনী বৰ্ণনাৰ কামত ব্যৱহৃত হৈছে, তাৰ লগত *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ* ইচ্ছাকৃতভাৱে কাহিনীৰ পৰা আঁতৰি তথ্যলৈ গমন কৰা পদ্ধতিৰ কোনো মিল নাই।

ৰায়ৰ সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰ পদ্ধতিৰ লগত তেওঁৰ ছবিবোৰৰ বাহ্যিক বাস্তৱতা সম্পৰ্কে কৰিব লগীয়া বহুত কাম আছিল। তদুপৰি, সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰ হ্ৰাস কৰা আৰু তাক যিমান দূৰ সম্ভৱ অশ্ৰুত কৰা যায় তাৰ প্ৰতি যত্ন ল'ব লগা হৈছিল, বিশেষকৈ তেওঁ নিজে সঙ্গীত ৰচনা কৰা ছবিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত। *চাৰুলতাত,* সুৰৰ স্মৰণীয়তা (বিশেষকৈ পৰিচয়-লিপিৰ লগত প্ৰথম প্ৰকাশ পোৱা কেন্দ্ৰীয় সুৰটো) আৰু দৰ্শকক সঙ্গীত সম্পৰ্কে সজাগ কৰি নোতোলাৰ প্ৰয়োজনীয়তা, দুয়োটা কাম একেলগে সৰ্বাধিক সাৰ্থকতাৰে ৰক্ষা কৰা হৈছিল। আন্তোনিয়নিৰ দৰে, ৰায়ে সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰ ন্যূনতম পৰ্যায়লৈ অৱদমিত কৰি, অন্ততঃ প্ৰথম বাৰৰ বেলিকা, তাক যিমান দূৰ সম্ভৱ এটা চিনাকি উৎসৰ পৰা লৈছিল যেন অনুমান হয়। তেওঁৰ পূৰ্বৰ কালছোৱাৰ ছবিবোৰত পৰৱৰ্তী কালৰ ছবিবোৰৰ তুলনাত সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰ অধিক পৰিমাণৰ আৰু অধিক প্ৰকট আছিল। আনকি, তেওঁৰ আনে সঙ্গীত ৰচনা কৰা পূৰ্বৰ ছবিবোৰতো, যেনে *পথেৰ পাঁচালীত* ইন্দিৰ ঠাকুৰণে গোৱা লোকগীত আৰু পিছত তাৰ যন্ত্ৰসাঙ্গীতিক ৰূপায়ণ আৰু সংশোধন কৰণৰ ক্ষেত্ৰত, ৰায়ৰ ভূমিকা চকুত পৰা বিধৰ। *চাৰুলতাত আমি চিনি গো চিনি তোমাৰে, অ'গ' বিদেশিনী* গীতটো অমলৰ হতুৱাই গোওৱা হৈছে, আৰু পিছত তাক যন্ত্ৰ-সঙ্গীতলৈ পৰিৱৰ্তিত কৰা অংশবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে আৱহ-সঙ্গীত ৰূপে। তাৰ লগত আন এটা আৱহ-সঙ্গীতৰ কেন্দ্ৰীয় সুৰটোৰ ভেঁটি আছিল, বঙালী দৰ্শকৰ মাজৰ সুপৰিচিত, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ এই গীতটো ঃ *মম চিত্তে নিতি নৃত্যে কে' যে বাজে তা-তা থৈ-থৈ*। গীতটো যদি গোৱা হোৱা নাই, বঙালী দৰ্শকে তাৰ যন্ত্ৰ-সাঙ্গীতিক ৰূপটোৰ অন্তৰালত থকা শব্দবোৰৰ অৰ্থ বুজি পায়, আৰু অতি সহজে চাৰুৰ অশান্ত মনৰ লগত সেইবোৰৰ সম্পৰ্ক উপলব্ধি কৰিব পাৰে।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সুৰ যন্ত্ৰ-সঙ্গীতত আৰু বহুত ছবিত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, যেনে. *দেৱীত - সখি বহে গেল বেলা, শুধো হাঁসি খেলা, একি আৰো ভালো লাগে* গীতটোৰ সুৰৰ পুনঃ

পুনঃ ব্যৱহাৰ। সেইদৰে *প'ষ্টমাষ্টাৰত - আমাৰ মন মানে না* গীতটোৰ সুৰ যন্ত্ৰ সঙ্গীতৰ বহু অংশত ব্যৱহৃত হৈছে। সুৰবোৰৰ এটা নিজা প্ৰাণ আছে, সেইবোৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা অনুভূতিবোৰ বঙালী দৰ্শকৰ বাবে কেতিয়াও সিহঁতৰ লগত সম্পৰ্কিত শব্দবোৰৰ অৰ্থৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰা নাযায়।

ৰায়ে পশ্চিমীয়া সঙ্গীত তেওঁৰ ছবিবোৰৰ ৰূপৰ প্ৰকৃতি নিৰ্দ্ধাৰণৰ উৎস বুলি পুনঃ পুনঃ অভিহিত কৰিছিলঃ

> চিনেমা মাধ্যমটো ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ তুলনাত পশ্চিমীয়া সঙ্গীতৰ অধিক নিকটৱৰ্তী, কাৰণ ভাৰতীয় পৰম্পৰাত অনমনীয় সময়ৰ ধাৰণা নাই - তাত কোনো "ৰচনা" নাই- সঙ্গীতৰ স্থিতিকাল নমনীয় আৰু ই নিৰ্ভৰ কৰে সঙ্গীতকাৰৰ মনৰ অৱস্থাৰ (mood) ওপৰত। কিন্তু চিনেমা এটা কাল অৱধাৰিত কলা, সেয়ে, মই ভাবোঁ যে, মোৰ পশ্চিমীয়া সঙ্গীতৰ ৰূপ সম্পৰ্কীয় জ্ঞান মোৰ বাবে এটা অতিৰিক্ত সুবিধা। এই এটা কাৰণে, পৰিৱৰ্দ্ধন (development) পুনৰাৱৰ্তন (recapitulation) আৰু *পৰিসমাপ্তি* (CODA) যুক্ত চ'নাতা সঙ্গীতাৰ ৰূপ নাটকৰ ৰূপ সদৃশ। - চিম্ফনি আৰু চ'নাতাৰ গঠনশৈলীবোৰে মোৰ ছবিবোৰৰ ওপৰত বিশেষভাৱে প্ৰভাৱ পেলাইছে। *চাৰুলতাৰ* বাবে, মই অনবৰতে মৎচাৰ্টৰ (mozart) কথা চিন্তা কৰিছিলো।

সুৰৰ উৎস যিয়েই হওক লাগে, সি সুপৰিচিত বা এক প্ৰকাৰে স্বতন্ত্ৰ হ'লেও, তাক কাহিনীত জীন নিয়াবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। এইটো পুনৰাবৃত্তি কৰা প্ৰয়োজনীয় যে, ৰায়ৰ প্ৰায় সকলোবোৰ ছবিত, যাদুকৰী বৰ্ণনা পদ্ধতিয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে; তাত শৈলীৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে মৰ ঘমাৰ লগীয়া বস্তু দুটা হ'ল মসৃণতা আৰু বাধাহীন সোঁত। এইটো এটা গুৰুত্বসহ মন কৰিবলগীয়া কথা যে, বৰ্ণনাশৈলী সম্পৰ্কীয় এই উৎকণ্ঠা — যিটো যথাৰ্থতে ৰায়ৰ সামগ্ৰিক সৃজনধৰ্মী পদ্ধতি — উদ্ভৱ হৈছে মানুহৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ দায়িত্ববোধৰ পৰা এটা বিশেষভাৱে ভাৰতীয় অভিব্যক্তি ৰূপে। তাত ধৰ্মীয় কলাৰ সৰ্তবোৰ মানি লোৱা হৈছে — যি কলাই এটা নিৰ্দিষ্ট আধ্যাত্মিক প্ৰয়োজন পূৰণ কৰিবলৈ বাধ্য। ব্যক্তিগত উক্তিক সামাজিক অৱস্থা নিৰ্দেশিত বিষয়-বস্তুৰ বহতীয়া কৰিবই লাগিব। ৰায়ৰ চিনেমা কোনো সামাজিক বা ৰাজনৈতিক আদৰ্শবাদৰ দ্বাৰা শৃঙ্খলিত হোৱা নাই; ই এজন বিবেক সম্পন্ন মানুহৰ কৰ্ম।

ৰায়ে নিজক এজন সচেতন শিল্পী বুলি গণ্য কৰিছিল, যি তেওঁৰ ছবিত কি আছে তাক জানে। কোনোবাই যদি এনে ধৰণৰ ইঙ্গিত দিয়ে যে, তেওঁৰ ছবিবোৰত তেওঁৰ অৱচেতন বা অচেতন মনৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা গুৰুত্বপূৰ্ণ চিনেমা সুলভ পদ্ধতি নিৰ্বাচন সংক্ৰান্ত কিছুমান বস্তু আছে, যি সম্পৰ্কে তেওঁ নিজেই অজ্ঞাত, তেওঁৰ ধৈৰ্যচ্যুতি ঘটিছিল। ভাৰতীয় পৰম্পৰা

তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ উৎস আছিল বুলি কৰা ধাৰণা তেওঁ আৰু অধিক সজোৰে প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। মোলৈ দিয়া এখন চিঠিত তেওঁ লিখিছিলঃ

"মই বিশ্বাস নকৰোঁ যে, ভাৰতীয় কলা-পৰম্পৰাই চিত্ৰ নিৰ্মাতা হিচাপে মোৰ প্ৰতিভাৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত কিবা বৰঙণি আগবঢ়াইছিল — মই দৃঢ়তৰে এই মত প্ৰকাশ কৰোঁ যে চিনেমাৰ উৎপত্তিস্থল পশ্চিম, য'ত কেইবা শতিকা ধৰি কালাশ্ৰয়ী কলাৰ এটা ধাৰণাই স্থান পাই আহিছে। ভাৰতীয় কালত তেনে ধাৰণাজনক সচেতনতা পৰিলক্ষিত নহয়। মই পশ্চিমীয়া কলা, সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ পৰম্পৰাৰ সৈতে পৰিচিত হোৱাৰ বাবেই চিত্ৰ-নিৰ্মাতা হিচাপে সাফল্য অৰ্জন কৰিব পাৰিছোঁ -" (২৭ চেপ্তেম্বৰ, ১৯৮৯)।

তথাপিও, ৰায়ৰ মজ্জাগত ভাৰতীয়ত্ব তৰ্কাতীত। এই পুথিৰ পাতনিত মই উপনিষদসমূহ আৰু সেইবোৰৰ জাগতিক স্থান, কাল আৰু প্ৰত্যক্ষ জীৱনৰ নশ্বৰতা সম্পৰ্কীয় আধ্যাত্মিক - বৈজ্ঞানিক সজাগতাৰ লগত থকা তেওঁৰ সম্পৰ্কৰ কথা আলোচনা কৰিছো। তাৰ পৰাই উদ্ভৱ হৈছিল তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ কৰুণাৰ ভাৱ, যিটো বস্তুক পলিন কায়েলে, ৰায়ৰ ছবিৰ বিষয়বস্তুৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি বহুদূৰ বিয়পি পৰা এটা বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰা সাধাৰণৰ মাজত বিৰাজমান অতি কথা বুলি ব্যক্ত কৰিছিল। তেওঁৰ শান্ত গতিৰ মননশীল ছন্দ কোনোপধ্যে পশ্চিমীয়া নহয়, তাৰ লগত ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ জীৱন-ধাৰাৰ মিল বহুগুণে অধিক। তাৰ বিপৰীতে আন্টোনিয়নিৰ কিছুমান ছবিৰ ধীৰ গতিৰ অন্তৰ্নিহিত ৰূপটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ সাপেক্ষে পশ্চিমীয়া জীৱনত ছন্দৰ বিপৰীতমুখী। *অপৰাজিতৰ* পৰিচালকজন ভাৰতৰ সৰ্বাধিক পুৰণি চহৰ বাৰাণসীত মূৰ্তিমান ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ লগত থকা তেওঁৰ মূল সম্পৰ্ক সম্পৰ্কে সজাগ; *অপুৰ সংসাৰত* অপৰ্ণাৰ মৃত্যুত অপুৱে পোৱা শোকৰ লক্ষণ আহৰণ কৰা হৈছিল উমাৰ মৃত্যুৰ পিছত শিৱৰ শোকাৱস্থাৰ পৰা। *পথেৰ পাঁচালী* আৰু *অপৰাজিতৰ* মৃত্যু দুটাৰ প্ৰত্যেকৰে নিজা বৈশিষ্ট্য আছে - প্ৰত্যেকটো এটা অৱশ্যম্ভাৱী জাগতিক প্ৰক্ৰিয়াৰ স্বকৃতিৰ ভাৱেৰে চিহ্নিত। মৃত্যুমুখী সৰ্বজয়াই এটা পুখুৰীৰ পাৰৰ এজোপা গছৰ তলত বহি থকা কালছোৱাত এজাক জোনাকী পৰুৱাই আসন্ন মৃত্যুৰ ভাৱ জগাই তুলিছে। সপ্তৰ্ষি মণ্ডল পুখুৰীৰ পানীত প্ৰতিবিম্বিত হৈছে। স্থান আৰু কালৰ অসীমত্বৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেওঁৰ মৃত্যুটো যে এটা অতি তুচ্ছ ঘটনা তাক আমাক জানিবলৈ দিয়ে। সপ্তৰ্ষি মণ্ডলক ভাৰতীয় জ্যোতিষ-শাস্ত্ৰত কালপুৰুষ বুলি কোৱা হয় — যিটো শব্দৰ অৰ্থ হ'ল কাল নিয়ন্তা। দূৰ দূৰান্তৰ সপ্তৰ্ষি-মণ্ডলৰ স্থিৰতাৰ বিপৰীত জোনাকী পৰুৱাৰ খন্তেকীয়া খেলাই আমাৰ মনত ঝঙ্কাৰ তোলে। হৰিহৰৰ মৃত্যুৰ ঠিক আগ মুহূৰ্তত মন্দিৰৰ ঘন্টা বাজি উঠে আৰু তাৰ পিছ মুহূৰ্তত পৱিত্ৰ গঙ্গাৰ ওপৰেদি এজাক পাৰ চৰাই দূৰলৈ উৰি যায়। জীৱন আৰু মৃত্যুৰ দুটা পাৰৰ মাজত অৱস্থিত নৈ পাৰ হোৱা, আৰু এটা চৰাইৰ দৰে মৃত্যুৰ পিছত আত্মা শৰীৰৰ পৰা উৰা মাৰি ওলাই যোৱা পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় উপমাবোৰ লক্ষ্য নকৰি চলা সম্ভৱপৰ নহয়।

আনকি পৰৱৰ্তী কালৰ চহৰ ভিত্তিক চিত্ৰ-ত্ৰয়ীৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰবোৰৰ ক্ষেত্ৰতো আছে এটা সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয় মননশীলতা আৰু কাল, স্থান আৰু সমাজৰ পৰিচিত অৱস্থাবোৰৰ মাজত মানৱীয় প্ৰচেষ্টাৰ পৰিসীমা সচেতন এটা ভৱিতব্যবোধ। এইবোৰ আছিল ৰায়ৰ মানসিকতাৰ অন্তপ্ৰবাহ, যি বিষয়ে তেওঁ কোনো কালে একো কোৱা নাছিল আৰু সম্ভৱ নিজেও অৱগত নাছিল; তথাপিও, সিহঁতৰ অস্তিত্ব আছিল পৰিষ্কাৰ। ছবিবোৰৰ বাহ্যিক পশ্চিমীয়া ৰূপ সত্বেও তেওঁৰ ভাৰতীয় জীৱন অৱলোকনৰ এটা অবিচ্ছেদ্য ভাৰতীয় দৃষ্টি-কোণ আছিল।

তেওঁ যি কৰিব খুজিছিল সেয়া আছিল, ঊনৈছ শতিকাৰ চিন্তাবিদসকলৰ দ্বাৰা পৰিৱৰ্দ্ধিত আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথত শীৰ্ষ-বিন্দুপ্ৰাপ্ত, উপনিষদবোৰত প্ৰকাশ পোৱা ভাৰতীয় চিন্তা আৰু আধুনিক বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ সংমিশ্ৰণ সাধন। ই ঊনৈছ শতিকা আৰু কুৰি শতিকাৰ আগভাগত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা স্বামী বিবেকানন্দ আৰু ঋষি অৰবিন্দৰ হিন্দুধৰ্মৰ পুনৰ মূল্যাংকন আৰু সংস্কাৰ সাধনৰ পৃষ্ঠভূমি ৰচনা কৰা দৰ্শন বেদান্তবাদৰ কথাও স্মৰণ কৰায়। তাত যদি কিবা বস্তুৰ বৰ্জন হৈছে, সেয়া হ'ল, শেহতীয়া হিন্দুধৰ্মত অধিক পলমকৈ সৃষ্টি হোৱা, কালৰ লগত খাপ নোখোৱা, শ শ বছৰ জোৰা মূৰ্তিপূজা, জন্তুবলি, নৰবলি আৰু আন অন্ধবিশ্বাসৰ দিশবোৰৰ হে; হিন্দু দৰ্শন আৰু আধ্যাত্মিকতাৰ নহয়। *দেৱী, মহাপুৰুষ* বা *জয় বাবা ফেলুনাথ* এ সমালোচনা বা ব্যঙ্গ কৰিছে ধৰ্মৰ নামত চলোৱা তাৰ বিকৃত ৰূপবোৰহে। ধৰ্মীয় মৌলবাদৰ, সত্যৰ পৰিৱৰ্তে অতি কথা আৰু গণতন্ত্ৰৰ পৰিৱৰ্তে একনাকয়কত্ববাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰি ঊনৈছ শতিকা আৰু কুৰি শতিকাৰ আগ ভাগত প্ৰৱৰ্তিত সমাজ সংস্কাৰৰ ঘড়িৰ কাটা পিছুৱাই নিয়াৰ ভীতি প্ৰদৰ্শনে ৰায়ৰ প্ৰাসঙ্গিকতাক আজি পুনৰ্জীৱিত কৰিছে।

□

নির্বাচিত গ্রন্থপঞ্জী

গ্রন্থ

Amrita Sher-Gill; a Monograph, Marg Publications, Bombay

Banerjee, Ranjan : *Bishay Satyajit* (Bengali), Navana Publishers, Calcutta, 1989

Bose, Nandalal : *Shilpacharcha* (Bengali), Visva-Bharati, Santiniketan

Majumdar, RC (ed) : *History and Culture of the Indian People,* Vol X, *Indian Renaissance,* Part II, Bharatiya Vidya Bhawan, Bombay

Mast, Gerald : *Film/Cinema/Movies,* Harper and Row, New York, 1977

Micciolo, Henri : *Satyajit Ray, L Age d'Homme,* Paris, 1982

Nyce, Ben : *Satyajit Ray : A study of His Films,* Praeger, New York, 1988

Parimoo, Ratan : *The Three Tagores,* M S University of Baroda, 1973

Roy, Rajat : *Chalachchiter Sandhanay* (Bengali), Sahityasri, Calcutta, 1977

Ray, Satyajit : *Our Films, Their Films,* Orient Longman, Calcutta, 1976

Renoir, Jean : Renoir, *My Father*

Robinson, Andrew : *Satyajit Ray,* André Deutshe, London, 1989

Rhode, Eric : *Tower of Babel,* Widenfield and Nicholson, London

Seton, Marie:*Portrait of a Director: Satyajit Ray,* Dennis Robson, London, 1971

Wood, Robin: *The Apu Trilogy, Praeger,* New York, 1977

পত্রিকা

Anandam Film Society : Montage, special issue on Satyajit Ray, Bombay, July 1966

Das Gupta, Chidananda : *"Ray and Tagore",* in Sight and Sound, London, Winter 1966-67

Kapur, Geeta : Essay on *Sant Tukaram* and *Devi* in Interrogating Modernity, Seagull Books, Calcutta, 1993

চলচ্চিত্রপঞ্জী

১৯৫৫ **পথেৰ পাঁচালী**

প্ৰযোজক ঃ পশ্চিমবঙ্গ চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, বিভূতি ভূষণ বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *পথেৰ পাচাঁলী* ৰ আধাৰত। আলোক চিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ ৰবি শংকৰ। শব্দ ঃ ভূপেন ঘোষ। ১১৫ মিনিট।

অভিনয় ঃ কানু বেনাৰ্জী (*হৰিহৰ*), করুণা বেনাৰ্জী (*সৰ্বজয়া*), সুবীৰ বেনাৰ্জী (*অপু*), উমা দাশগুপ্তা (*দুৰ্গা*), চুনিবালা দেৱী (*ইন্দিৰ ঠাকুৰণ*), ৰুঙ্কী বেনাৰ্জী (*শিশু দুৰ্গা*), ৰেবা দেৱী (*সেজ ঠাকুৰণ*)। অপৰ্ণা দেৱী (*নীলমণিৰ পৰিবাৰ*), তুলসী চক্ৰৱৰ্তী (*প্ৰসন্ন, স্কুল-শিক্ষক*), বিনয় মুখাৰ্জী (*বৈদ্যনাথ মজুমদাৰ*), হৰেণ বেনাৰ্জী (*চিনিবাস, মিঠাই বিক্ৰেতা*), হৰিমোহণ নাগ (*ডাক্তৰ*), হৰিধন নাগ (*চক্ৰৱৰ্তী*), নিভাননী দেৱী (*দাসী*) ক্ষীৰোধ ৰয় (*পুৰোহিত*), ৰমা গাংগুলী (*ৰমা*)।

১৯৫৬ **অপৰাজিত**

প্ৰযোজক ঃ এপিক ফিল্মচ্ (*সত্যজিৎ ৰায়*)। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, বিভূতিভুষণ বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *অপৰাজিতৰ* আধাৰত। আলোক চিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ ৰবি শংকৰ। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১১৩ মিনিট।

অভিনয় ঃ কানু বেনাৰ্জী (*হৰিহৰ*), করুণা বেনাৰ্জী (*সৰ্বজয়া*), পিনাকী সেনগুপ্তা (*কিশোৰ অপু*), স্মৰণ ঘোষাল (*প্ৰাপ্ত বয়স্ক অপু*), শান্তি গুপ্তা (*লাহিৰীৰ পৰিবাৰ*), ৰমণী সেনগুপ্ত (*ভবতাৰণ*), ৰানী বালা (*তেল্ট*), সুদীপ্তা ৰয় (*নিৰুপমা*), অজয় মিত্ৰ (*অনিল*), চাৰু প্ৰকাশ ঘোষ (*নন্দ*), সুবোধ গাংগুলী (*হেডমাষ্টৰ*), মণি শ্ৰীমানি (*ইন্সপেক্টৰ*), হেমন্ত চেটাৰ্জী (*প্ৰফেচৰ*), কালি বেনাৰ্জী (*কথক*), কালিচৰণ ৰয় (*অখিল, প্ৰেছৰ মালিক*),

কমলা অধিকাৰী (*মোক্ষদা*), লালচান্দ বেনাৰ্জী (*লাহিৰী*), কে এচ পাণ্ডে (*পাণ্ডে*), মিনাক্ষী দেৱী (*পাণ্ডেৰ পৰিবাৰ*), অনিল মুখাৰ্জী (*অবিনাশ*), হৰেন্দ্ৰ কুমাৰ চক্ৰৱৰ্তী (*ডাক্তৰ*), ভগনু পলোৱান (*পালোৱান*)।

১৯৫৮ **পৰশ পাথৰ**

প্ৰযোজক ঃ প্ৰমোদ লাহিৰী। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, পৰশুৰামৰ চুটিগল্প ‘পৰশ পাথৰ’ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদকঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ ৰবি শংকৰ। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১১১ মিনিট।

অভিনয় ঃ তুলসী চক্ৰৱৰ্তী (*পৰেশ চন্দ্ৰ দত্ত*), ৰানী বালা (*তেওঁৰ পৰিবাৰ*), কালি বেনাৰ্জী (*প্ৰিয়তোষ হেনৰি বিশ্বাস*), গঙ্গাপদ বোস (*কাচালু*), হৰিধন (*ইন্স্পেক্টৰ চেটাৰ্জী*), জহৰ ৰয় (*ভজহৰি*), বীৰেশ্বৰ সেন (*পুলিচ অফিচাৰ*), মণি শ্ৰীমানি (*ডঃ নন্দী*), ছবি বিশ্বাস, জহৰ গাংগুলী, পাহাৰী সান্যাল, কমল মিত্ৰ, নীতিশ মুখাৰ্জী, সুবোধ গাংগুলী, তুলসী লাহিৰী, অমৰ মল্লিক (*কক্‌টেল পাৰ্টিৰ নিমন্ত্ৰিত পুৰুষ*), চন্দ্ৰাবতী দেৱী, ৰেণুকা ৰয়, ভাৰতী দেৱী (*কক্‌টেল পাৰ্টিৰ নিমন্ত্ৰিত মহিলা*)।

১৯৫৮ **জলসাঘৰ**

প্ৰযোজক ঃ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰডাকচনচ্। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, তাৰাশংকৰ বেনাৰ্জীৰ চুটিগল্প *জলসাঘৰ*ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ বিলায়েত খান। সঙ্গীত আৰু নৃত্য পৰিবেশন কৰিছে বেগম আখটাৰ, ৰৌশান কুমাৰী, ৱাহীদ খান, বিছমিল্লা খান আৰু সঙ্গী বৃন্দই (*পৰ্দাৰ ওপৰত*) আৰু দক্ষিনামোহন ঠাকুৰ, আশীষ কুমাৰ, ৰবীন মজুমদাৰ আৰু ইমৰাট আলী খান (*পৰ্দাৰ বাহিৰত*)। শব্দঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১০০ মিনিট।

অভিনয় ঃ ছবি বিশ্বাস (*বিশ্বম্ভৰ ৰায়*), পদ্মা দেৱী (*মহামায়া, তেওঁৰ পৰিবাৰ*), পিনাকী সেন গুপ্তা (*বীৰেশ্বৰ, তেওঁৰ পুত্ৰ*), গঙ্গাপদ বোস (*মহিম গাংগুলী*), তুলসী লাহিৰী (*তাৰাপ্ৰসন্ন, চাপ্ৰাচী*), কালি সৰকাৰ (*অনন্ত, ৰান্ধনি*), ৱাহীদ খান (*ওস্তাদ উজীৰ খান*), ৰৌশান কুমাৰী (*কৃষ্ণা বাই*)।

১৯৫৯ অপুৰ সংসাৰ

প্ৰযোজক ঃ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰডাকচনচ্ । চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, বিভূতি ভূষণ বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *অপৰাজিত* অৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ । সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত । কলা নিৰ্দেশকঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত । সঙ্গীত ঃ ৰবি শংকৰ। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১০৬ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী (*অপু*), শৰ্মিলা ঠাকুৰ (*অপৰ্ণা*), অলক চক্ৰৱৰ্তী (*কাজল*), স্বপন মুখাৰ্জী (*পুলু*), ধীৰেশ মজুদমাৰ (*শচীনাৰায়ন*), শেফালিকা দেৱী (*শচীনাৰায়ণৰ পৰিবাৰ*), ধীৰেণ ঘোষ *(ভূস্বামী)*।

১৯৬০ দেৱী

প্ৰযোজক ঃ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰডাকচনচ্। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে দিয়া মূল বিষয়বস্তুৰ ওপৰত ৰচনা কৰা প্ৰভাত মুখাৰ্জীৰ চুটিগল্প 'দেৱী'ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীতঃ আলি আকবৰ খান। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ৯৩ মিনিট।
অভিনয় ঃ ছবি বিশ্বাস *(কালিকিংকৰ ৰয়)*, সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী (*উমাপদ, কনিষ্ঠপুত্ৰ*), শৰ্মিলা ঠাকুৰ *(দয়াময়ী)*, পূৰ্ণেন্দু মুখাৰ্জী *(তাৰাপদ, জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ)*, কৰুণা বেনাৰ্জী *(হৰসুন্দৰী, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, অৰ্পণ চৌধুৰী *(খোকা, শিশুপুত্ৰ)*, অনিল চেটাৰ্জী *(ভূদেৱ)*, কালি সৰকাৰ *(প্ৰফেচৰ সৰকাৰ)*, নগেন্দ্ৰনাথ কাব্য ব্যাকৰণ-তীৰ্থ *(পুৰোহিত)*, শান্তা দেৱী *(সৰলা)*।

১৯৬১ তিন কন্যা

প্ৰযোজক ঃ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰডাকচনচ্। চিত্ৰনাট্যঃ সত্যজিৎ ৰায়, ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ তিনিটা গল্পৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। *পোষ্ট মাষ্টাৰ*, ৫০ মিনিট, *মণিহাৰা*, ৬১ মিনিট, *সমাপ্তি*, ৫৬ মিনিট।
অভিনয় ঃ *পোষ্টমাষ্টাৰঃ* অনিল চেটাৰ্জী *(নন্দলাল)*, চন্দনা বেনাৰ্জী *(ৰতন)*, নৃপতি চেটাৰ্জী *(বিষয়)*, খগেন পাঠক *(খগেন)*, গোপাল ৰয় *(বিলাস)*। *মণিহাৰাঃ* কালি বেনাৰ্জী *(ফণীভূষণ সাহা)*, কণিকা মজুমদাৰ

(মণি-মালিকা), কুমাৰ ৰয় *(মধুসুধন)*, গোবিন্দ চক্ৰৱৰ্তী *(স্কুল মাষ্টাৰ আৰু কথক)*। *সমাপ্তিঃ* সীতা মুখাৰ্জী *(যোগমায়া)*, গীতা দে *(নিস্তাৰিনী)*, সন্তোষ দত্ত *(কিশোৰী)*, মিহিৰ চক্ৰৱৰ্তী *(ৰাখাল)*, দেৱী নিয়োগী *(হৰিপদ)*।

১৯৬১ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ

প্ৰযোজক ঃ ফিল্ম ডিভিজন, ভাৰত চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য আৰু নেপথ্য ঘোষণা ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ জ্যোতিৰিন্দ্ৰ মৈত্ৰ। গীত আৰু নৃত্য পৰিৱেশন কৰিছে আশীষ বেনাৰ্জী *(এচৰাজ)* আৰু গীতবিতানে *(উভয়েই পৰ্দাৰ বাহিৰৰ পৰা)*। ৫৪ মিনিট।

১৯৬২ কাঞ্চনজংঘা

প্ৰযোজক ঃ এন চি এ প্ৰডাকচনচ্। মৌলিক চিত্ৰনাট্যঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১২০ মিনিট।
অভিনয় ঃ ছবি বিশ্বাস *(ইন্দ্ৰনাথ ৰয়)*, অনিল চেটাৰ্জী *(অনিল)*, করুণা বেনাৰ্জী *(লাবন্য)*, অনুভা গুপ্তা (*অনিমা)*, সুব্ৰত সেন *(শংকৰ)*, শিবানী সিং *(টুকলু)*, অলকানন্দা ৰায় *(মণিষা)*, অৰুণ মুখাৰ্জী *(অশোক)*, এন বিশ্বনাথন *(মিঃ বেনাৰ্জী)*, পাহাৰী সান্যাল *(জগদীশ)*, নীলিমা চেটাৰ্জী, বিদ্যা সিনহা *(অনিলৰ বান্ধৱী)*।

১৯৬২ অভিযান

প্ৰযোজক ঃ অভিযাত্ৰিক। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, তাৰাশংকৰ বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *অভিযানৰ* আধাৰত। আলোকচিত্ৰঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ দুৰ্গাদাস মিত্ৰ, নৃপেন পাল, সুজিত চৰকাৰ। ১৫০ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমেন্দু চেটাৰ্জী *(নৰসিং)*, ৱাহীদা ৰহমান *(গুলাবী)*, ৰুমা গুহ ঠাকুৰতা *(নীলি)*, গনেশ মুখাৰ্জী *(যোছেফ)*, চাৰু প্ৰকাশ ঘোষ *(সুখনৰাম)*, ৰবি ঘোষ *(ৰমা)*, অৰুণ ৰয় *(নস্কৰ)*, শেখৰ চেটাৰ্জী

(ৰামেশ্বৰ), অজিত বেনাৰ্জী *(বেনাৰ্জী)* ৰেবা দেৱী *(যোছেফৰ মাতৃ)*, অবনী মুখাৰ্জী *(উকিল)*।

১৯৬৩ মহানগৰ

প্ৰযোজক ঃ আৰ ডি বি এণ্ড কোম্পানি *(আৰ্ ডি বানচাল)* চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, নৰেন্দ্ৰ নাথ মিত্ৰৰ চুটিগল্প *অবতৰনিকা* ৰ আধাৰত । আলোকচিত্ৰঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ দেবেশ ঘোষ, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত সৰকাৰ। ১৩১ মিনিট।
অভিনয় ঃ অনিল চেটাৰ্জী *(সুব্ৰত মজুমদাৰ)*, মাধবী মুখাৰ্জী (*আৰতি মজুমদাৰ*) জয়া ভাদুৰী *(বাণী)*, হৰেণ চেটাৰ্জী *(প্ৰিয়গোপাল, সুব্ৰতৰ পিতৃ)*, শেফালিকা দেৱী *(সৰোজিনী, সুব্ৰতৰ মাতৃ)*, প্ৰসেঞ্জিত সৰকাৰ *(পিন্টু)*, হাৰাধন বেনাৰ্জী *(হিমাংশু মুখাৰ্জী)*, ভিকি ৰেডউদ্ *(এডিথ)*।

১৯৬৪ চাৰুলতা

প্ৰযোজক ঃ আৰ ডি বি এণ্ড কোম্পানি (*আৰ্ ডি বানচাল*) চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ চুটি উপন্যাস *নষ্টনীড়*ৰ আধাৰত। আলোক চিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ নৃপেন পাল, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত সৰকাৰ। ১১৭ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(অমল)*, মাধবী মুখাৰ্জী *(চাৰু)*, শৈলেন মুখাৰ্জী *(ভূপতি)*, শ্যামল ঘোষাল *(উমাপদ)* গীতালী ৰয় *(মন্দাকিনী)*, ভোলানাথ কয়েল *(ব্ৰজ)*, সুকু মুখাৰ্জী *(নিশিকান্ত)*, দিলীপ বোস *(শশাংক)* সুব্ৰত সেন শৰ্মা *(মতিলাল)*, জয়দেব *(নীলোৎপল দে)*, বংকিম ঘোষ *(জগন্নাথ)*।

১৯৬৪ টু

প্ৰযোজক ঃ টু ৱাৰ্ল্ড থিয়েটাৰ । মৌলিক চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰ গুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ সুজিত সৰকাৰ। ১৫ মিনিট।

১৯৬৫ কাপুৰুষ-ও-মহাপুৰুষ

প্ৰযোজক ঃ আৰ ডি বি এণ্ড কোম্পানি (*আৰ ডি বানচাল*) চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, প্ৰেমেন্দ্ৰ মিত্ৰৰ *জনৈক কাপুৰুষ* আৰু পৰশুৰামৰ *বিৰিঞ্চি বাবা* নামৰ চুটিগল্প দুটাৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন ৰায়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ নৃপেন পাল, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত চৰকাৰ। কাপুৰুষ, ৭৪ মিনিট, মহাপুৰুষ, ৬৫ মিনিট।
অভিনয় ঃ *কাপুৰুষঃ* সৌমেন চেটাৰ্জী *(অমিতাভ ৰয়)* মাধবী মুখাৰ্জী *(কৰুণা গুপ্তা)*, হাৰাধন বেনাৰ্জী *(বিমল গুপ্ত)*। *মহাপুৰুষঃ* চাৰু প্ৰকাশ ঘোষ *(বিৰিঞ্চি বাবা)*, ৰবি ঘোষ *(তেওঁৰ সহকাৰী)*, প্ৰসাদ মুখাৰ্জী (*গুৰুপদ মিত্ৰ*), গীতালী ৰয় *(বুচকী)*, সতীন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য *(সত্য)*, সৌমেন বোস *(নিবাৰণ)*, সন্তোষ দত্ত *(প্ৰফেচৰ ননী)*, ৰেণুকা ৰয় *(ননীৰ পৰিবাৰ)*।

১৯৬৬ নায়ক

প্ৰযোজক ঃ আৰ ডি বি এণ্ড কোম্পানি *(আৰ ডি বানচাল)*। মৌলিক চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সুব্ৰত মিত্ৰ। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ নৃপেন পাল, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত সৰকাৰ। ১২০ মিনিট।
অভিনয় ঃ উত্তম কুমাৰ *(অৰিন্দম মুখাৰ্জী)* শৰ্মিলা ঠাকুৰ *(অদিতি সেন গুপ্তা)*, বীৰেশ্বৰ সেন *(মুকুণ্ড লাহিৰী)* সৌমেন ব'স *(শংকৰ)*, নিৰ্মল ঘোষ *(জ্যোতি)*, প্ৰেমাংশু ব'স *(বীৰেশ)*, সুমিতা সান্যাল *(প্ৰমীলা)*, ৰঞ্জিত সেন *(মিষ্টাৰ ব'স)* ভাৰতী দেৱী *(মনোৰমা, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, ললী চৌধুৰী *(বুলবুল, তেওঁৰ কন্যা)*, কামু মুখাৰ্জী *(প্ৰীতিশ সৰকাৰ)*, সুস্মিতা মুখাৰ্জী *(মল্লী, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, সুব্ৰত সেন শৰ্মা *(অজয়)*, যমুনা সিনহা *(শেফালিকা, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, হীৰালাল *(কমল মিশ্ৰ)*, যোগেশ চেটাৰ্জী *(অঘোৰ, বয়সস্থ সাংবাদিক)*, সত্য বেনাৰ্জী *(স্বামীজী)*, গোপাল দে *(কণ্ডাক্টাৰ)*।

১৯৬৭ চিৰিয়াখানা

প্ৰযোজক ঃ ষ্টাৰ প্ৰডাক্চন *(হৰেন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য্য)*, চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ

ৰায়, শৰদিন্দু বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *চিৰিয়াখানা* ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নির্দেশক ঃ বংশী চন্দ্রগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ নৃপেন পাল, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত সৰকাৰ। ১২৫ মিনিট।
অভিনয় ঃ উত্তম কুমাৰ *(ব্যোমকেশ বক্সি)*, শৈলেন মুখাৰ্জী *(অজিত)*, সুশীল মজুমদাৰ *(নিশানাথ সেন)*, কণিকা মজুমদাৰ *(দময়ন্তী, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*,শুভেন্দু চেটাৰ্জী *(বিজয়)*, শ্যামল ঘোষাল *(ডঃ ভুজঙ্গধৰ দাস)*, প্ৰসাদ মুখাৰ্জী *(নেপাল গুপ্ত)*, সবিৰা ৰয় *(মুকুল, তেওঁৰ কন্যা)*, নৃপতি চেটাৰ্জী *(মুছকিল মিএগ)*, সুব্ৰত চেটাৰ্জী *(নচৰবিবী, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, গীতালি ৰয় *(বন লক্ষ্মী)*, কালিপদ চক্ৰৱৰ্তী *(ৰসিকলাল)*, চিন্ময় ৰয় *(ৰামগোপাল)*, ৰমন মল্লিক *(জহৰ গাংগুলী)*, চিন্ময় ৰয় *(পানাগোপাল)*, নীলোৎপল দে *(ইনচ্পেক্টৰ)*

১৯৬৮ গুপী গাইন বাঘা বাইন

প্ৰযোজক ঃ পূৰ্ণিমা পিক্‌চার্চ *(নেপাল দত্ত, অসীম দত্ত)*। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, উপেন্দ্ৰ কিশোৰ ৰায়ৰ কাহিনীটোৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীতঃ সত্যজিৎ ৰায়। গুপীৰ গানবোৰ গাইছে অনুপ কুমাৰ ঘোষালে। নৃত্য পৰিচালক ঃ শম্ভুনাথ ভট্টাচাৰ্য্য। শব্দ ঃ নৃপেন পাল, অতুল চেটাৰ্জী, সুজিত সৰকাৰ। ১৩২ মিনিট।
অভিনয় ঃ তপেন চেটাৰ্জী *(গুপী)*, ৰবি ঘোষ *(বাঘা)*, সন্তোষ দত্ত *(চুণ্ডিৰ ৰজা / হাল্লাৰ ৰজা)*, জহৰ ৰয় *(হাল্লাৰ প্ৰধান মন্ত্ৰী)*, শান্তি চেটাৰ্জী *(হাল্লাৰ সেনাপতি)*, হৰিন্দ্ৰনাথ চেটাৰ্জী *(বৰফি, যাদুকৰ)*, চিন্ময় ৰয় *(হাল্লাৰ চোৰাংচোৰা)*, দুৰ্গাদাস বেনাৰ্জী *(আমলকিৰ ৰজা)*, গোবিন্দ চক্ৰৱৰ্তী *(গুপীৰ পিতৃ)*, প্ৰসাদ মুখাৰ্জী *(ভূতৰ ৰজা)*, হৰিধন মুখাৰ্জী, অবনী চেটাৰ্জী, খগেন পাঠক, বিনয় বোস, প্ৰসাদ মুখাৰ্জী *(বয়সস্থ গাওঁবাসী)*, জয়কৃষ্ণ সান্যাল, তৰুণ মিত্ৰ, ৰতন বেনাৰ্জী, কাৰ্তিক চেটাৰ্জী *(চুণ্ডিৰ ৰাজসভাৰ গায়ক)*, গোপাল দে' *(ঘাতক)* অজয় মুখাৰ্জী, শৈলেন গাংগুলী, মণি শ্ৰীমানী, বিনয় বোস, কাৰ্তিক চেটাৰ্জী *(হাল্লাৰ আগন্তুক)*।

১৯৬৯ অৰণ্যেৰ দিন ৰাত্রি

প্ৰযোজক ঃ প্ৰিয়া ফিল্মচ্ *(নেপাল দত্ত, অসীম দত্ত)*। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, সুনীল গাংগুলীৰ উপন্যাস *অৰন্যেৰ দিন ৰাত্রি ৰ* আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়, পূৰ্ণেন্দু বোস। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ সুজিত সৰকাৰ। ১১৫ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(অসীম)* শুভেন্দু চেটাৰ্জী *(সঞ্জয়)*, সমিত ভঞ্জ *(হৰিনাথ)*, ৰবি ঘোষ *(শেখৰ)*, পাহাৰী সান্যাল *(সদাশিৱ ত্ৰিপাঠী)*, শৰ্মিলা ঠাকুৰ *(অৰ্পণা)*, কাবেৰী বোস *(জয়া)* চিমী গাৰোৱাল *(দুলী)*, অৰ্পণা সেন *(আতাসী)*

১৯৭০ প্ৰতিদ্বন্দ্বী

প্ৰযোজক ঃ প্ৰিয়া ফিল্মচ্ (*নেপাল দত্ত, অসীম দত্ত)* চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, সুনীল গাংগুলীৰ উপন্যাস *প্ৰতিদ্বন্দ্বী* ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰায়, পূৰ্ণেন্দু বোস। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায় । শব্দ ঃ জে ডি ইৰাণী, দুৰ্গা দাস মিত্ৰ। ১১০ মিনিট।
অভিনয় ঃ ধৃতিমান চেটাৰ্জী *(সিদ্বাৰ্থ চৌধুৰী)*, ইন্দিৰা দেৱী *(সৰোজিনী)*, দেবৰাজ ৰয় *(তুলু)*, কৃষ্ণ বোস *(সুতপা)*, কল্যাণ চৌধুৰী *(শিবেন)*। জয়শ্ৰী ৰয় *(কেয়া)*, শেফালী *(লতিকা)*, শোভেন লাহিৰী *(সান্যাল)*, পিশু মজুমদাৰ *(কেয়াৰ পিতৃ)*, ধাৰা ৰয় *(কেয়াৰ মাহীয়েক)* , মমতা চেটাৰ্জী *(সান্যালৰ পৰিবাৰ)*।

১৯৭১ সীমাবদ্ধ

প্ৰযোজক ঃ চিত্ৰাঞ্জলি (*ভাৰত ছামশ্বেৰ জং বাহাদুৰ ৰানা)*। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, শংকৰৰ উপন্যাস *সীমাবদ্ধ* ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰায়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বোস। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ জে ডি ইৰাণী, দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১১২ মিনিট।
অভিনয় ঃ বৰুণ চন্দ *(শ্যামল চেটাৰ্জী)*, শৰ্মিলা ঠাকুৰ *(সুদৰ্শনা, তুলতুল নামেৰে জনাজাত)* পাৰমিতা চৌধুৰী *(শ্যামলৰ পৰিবাৰ)*, হৰিন্দ্ৰনাথ

চেটাৰ্জী *(চাৰ বাৰেণ ৰয়)*, হাৰাধন বেনাৰ্জী *(তালুকদাৰ)*, ইন্দিৰা ৰয় *(শ্যামলৰ মাতৃ)*, প্ৰমোদ *(শ্যামলৰ পিতৃ)*

১৯৭১ চিক্কিম

প্ৰযোজক ঃ চিক্কিমৰ চৌগায়েল। চিত্ৰনাট্য আৰু নেপথ্য ঘোষণা ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোক চিত্ৰঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ সত্যজিৎ ৰায়।

১৯৭২ দি ইনাৰ আই

প্ৰযোজক ঃ ভাৰত চৰকাৰৰ ফিল্মচ্ ডিভিজন। চিত্ৰনাট্য আৰু নেপথ্য ঘোষণা ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ সত্যজিৎ ৰায়।

১৯৭৩ অশনি সংকেত

প্ৰযোজক ঃ বলাকা মুভিজ (*সৰ্বানী ভট্টাচাৰ্য্য*)। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, বিভুতি ভূষণ বেনাৰ্জীৰ উপন্যাস *অশনি সংকেতৰ* আধাৰত। আলোকচিত্ৰঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বোস। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ জে ডি ইৰাণী আৰু দুৰ্গদাস মিত্ৰ। ১০১ মিনিট।
অভিনয়ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(গঙ্গাচৰণ চক্ৰবৰ্তী)*, ববিতা *(অনংগা, তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, ৰমেশ মুখাৰ্জী *(বিশ্বাস)*, চিত্ৰা বেনাৰ্জী *(মোতী)*, গোবিন্দ চক্ৰৱৰ্তী *(দীনবন্ধু)* সন্ধ্যা ৰয় *(চুটকী)*, ননী গাংগুলী *(ক্ষতচিহ্ন যুক্ত মুখৰ যদু)*, শেলী পাল *(মোক্ষদা)*, সুচিত্ৰা ৰয়, *(খেন্তী)*, অনিল গাংগুলী *(নিবাৰণ)*, দেবতোষ ঘোষ *(অধৰ)*।

১৯৭৪ সোণাৰ কেল্লা

প্ৰযোজক ঃ পশ্চিমবঙ্গ চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, তেওঁৰ নিজৰ উপন্যাস *সোনাৰ কেল্লা* ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰায়।

সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নির্দেশক ঃ অশোক বোস। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ জে ডি ইৰাণী, অনিল তালুকদাৰ। ১২০ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্র চেটাৰ্জী *(ফেলু নামেৰে জনাজাত প্ৰদোশ মিত্ৰ)*, সন্তোষ দত্ত *(জটায়ু নামেৰে জনাজাত লালমোহন গাংগুলী)*, সিদ্ধাৰ্থ চেটাৰ্জী *(তপশি নামেৰে জনাজাত তপেশ মিত্ৰ)*, কুশল চক্ৰৱৰ্তী *(মুকুল ধৰ)*, শৈলেন মুখাৰ্জী *(ডঃ হেমাংগ হাজৰা)*, অজয় বেনাৰ্জী *(অমিয় নাথ বৰ্মন)*, কামু মুখাৰ্জী *(মন্দৰ বোস)*, শান্তনু বাগচী *(মুকুল ২)*, হৰিন্দ্ৰনাথ চেটাৰ্জী *(আংকল সিদ্ধু)* সুনীল সৰকাৰ *(মুকুলৰ পিতৃ)* শিউলী মুখাৰ্জী *(মুকুলৰ মাতৃ)*, হাৰাধন বেনাৰ্জী *(তপেশৰ পিতৃ)*, ৰেখা চেটাৰ্জী *(তপেশৰ মাতৃ)*, অশোক মুখাৰ্জী, বিমল চেটাৰ্জী *(এডভোকেট)*।

১৯৭৫ জন অৰণ্য

প্ৰযোজক ঃ ইণ্ডাচ ফিল্মচ্ *(সুবীৰ গুহ)*, চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, শংকৰৰ উপন্যাস *জন অৰণ্য*ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ জে ডি ইৰাণী, অনিল তালুকদাৰ, আদিনাথ নাগ, সুজিত ঘোষ। ১৩১ মিনিট।
অভিনয় ঃ প্ৰদীপ মুখাৰ্জী *(সোমনাথ বেনাৰ্জী)*, সত্য বেনাৰ্জী *(সোমনাথৰ পিতৃ)* দীপংকৰ দে *(ভোম্বোল)*, লিলী চক্ৰৱৰ্ত্তী *(কমলা তেওঁৰ পৰিবাৰ)*, অপৰ্ণা সেন *(সোমনাথৰ বান্ধবী)*, গৌতম চক্ৰবৰ্ত্তী *(সুকুমাৰ)* সুদেষ্ণা দাস *(যুথিকা নামেৰে জনাজাত কৰুণা)*, উৎপল দত্ত *(বিশু)*, ৰবি ঘোষ *(মিঃ মিত্ৰ)*, *বিমল চেটাৰ্জী* (আডক), আৰতি ভট্টাচাৰ্য্য *(মিছেচ গাংগুলী)*, পদ্মা দেৱী *(মিছেচ বিশ্বাস)*, শোভেন লাহিৰী *(গোৱেংকা)*, সন্তোষ দত্ত *(হীৰালাল)*, বিমল দেব *(জয়বন্ধু, এম এল এ /এম পি)*, অজেয়া মুখাৰ্জী *(পিম্প্)* কল্যান সেন *(মিঃ বাকচি)*, অলকেন্দু দে *(ফকীৰচান্দ, অফিচৰ পিয়ন)*।

১৯৭৬ বালা

প্ৰযোজক ঃ নেচনেল চেন্টাৰ ফৰ পাৰফৰ্মিং আৰ্টচ্, বোম্বাই আৰু তামিলনাডু চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য আৰু নেপথ্য ঘোষণা ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদকঃ দুলাল দত্ত। সঙ্গীতঃ সত্যজিৎ

ৰায়। শব্দ ঃ এচ পি ৰামানাথন, সুজিত সৰকাৰ, ডেভিদ। ৩৩ মিনিট ।

১৯৭৭ শতৰঞ্জ কি খিলাৰী

প্ৰযোজক ঃ দেৱকী চিত্ৰ প্ৰডাকচনচ্ *(সুৰেশ জিন্দাল)* চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, প্ৰেমচান্দৰ চুটিগল্প *শতৰঞ্জ কি খিলাৰীৰ* ৰ আধাৰত। সংলাপ ঃ সত্যজিৎ ৰায়, শামা জাইদি, জাভেদ চিদ্দিকি। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ বংশী চন্দ্ৰগুপ্ত। সহযোগী কলা নিৰ্দেশক ঃ অশোক বোস। পোছাক-পৰিচ্ছদঃ শামা জাইদি। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। গীত গাইছে ৰেবা মাধুৰী, বিৰ্জু মহাৰাজ, কলিকতা ইউথ কৱাইৰএ। নৃত্য পৰিচালক ঃ বিৰ্জু মহাৰাজ। নৃত্য পৰিবেশণ কৰিছে সৰস্বতী সেন, গীতাঞ্জলি, কথক বেলে ট্ৰুপ। শব্দঃ নৰিন্দৰ সিং, সমীৰ মজুমদাৰ। ১১৩ মিনিট।

অভিনয় ঃ সঞ্জীব কুমাৰ *(মিৰ্জা সাজাদ আলি)*, চাইদ জাফ্ৰি *(মীৰ ৰোশ্বান আলি)*, আমজাদ খান *(ৱাজিদ আলি শ্বাহ)*, ৰিচাৰ্ড এটেনবৰ' *(জেনেৰেল আউটৰাম)*, শ্বাবানা আজমী *(খুৰ্শিদ)*, ফৰিদা জালাল *(নাফিচা)*, বীণা *(আউলিয়া বেগম, ৰাজমাতা)*, ডেভিদ আব্ৰাহাম *(মুন্সি নন্দলাল)* ভিক্টৰ বেনাৰ্জী *(আলি নাক্কি খান, প্ৰধান মন্ত্ৰী)*, ফাৰুক শ্বেইখ *(আক্কিল)*, টম অল্টাৰ *(কেপ্তেইন ৱেচটন্)*, লীলা মিশ্ৰ *(হাৰিয়া)*, *বেৰী জন (ডঃ যোচেফ ফেৰাৰ)*, সমৰথ নাৰায়ণ *(কাল্লু)*, বুদ্ধো আদভানি *(ইমটিয়াজ হুচেইন)*, কামু মুখাৰ্জী *(বুকী)*।

১৯৭৮ জয় বাবা ফেলুনাথ

প্ৰযোজক ঃ আৰ ডি বি এণ্ড কোম্পানি *(আৰ ডি বানচাল)*। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, তেওঁৰ নিজৰ উপন্যাস *জয় বাবা ফেলুনাথৰ* আধাৰত। আলোক চিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ ৰবীন সেনগুপ্ত। ১১২ মিনিট।

অভিনয় ঃ সৌমেন চেটাৰ্জী *(ফেলু নামেৰে জনাজাত প্ৰদোশ মিত্ৰ)*, সন্তোষ দত্ত *(জটায়ু নামৰে জনাজাত লালমোহন গাংগুলী)*, সিদ্ধাৰ্থ চেটাৰ্জী *(তপশি নামেৰে জনাজাত তপেশ মিত্ৰ)*, উৎপল দত্ত *(মগনলাল মেঘৰাজ)*, জিত বো'স *(ৰুকো ঘোষাল)*, হাৰাধন বেনাৰ্জী *(উমেশ ঘোষাল)*, বিমল চেটাৰ্জী *(অম্বিকা ঘোষাল)*, বিপ্লৱ চেটাৰ্জী *(বিকাশ সিনহা)*, সত্য বেনাৰ্জী,

(নিবাৰণ চক্ৰবৰ্ত্তী), মলয় ৰয় *(গুণময় বাগচি)*, সন্তোষ সিনহা *(শচী লাল)*, মনু মুখাৰ্জী *(মাছলি বাবা)*, ইন্দুভূষণ গুজৰাল *(ইনচ্‌পেক্টৰ তিৱাৰী)*, কামু মুখাৰ্জী *(অৰ্জুন)*।

১৯৮০ **হীৰক ৰাজাৰ দেশে**

প্ৰযোজক ঃ পশ্চিমবঙ্গ চৰকাৰ। মৌলিক চিত্ৰনাট্যঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদকঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। গুপীৰ গানবোৰ গাইছে অনুপ কুমাৰ ঘোষালে। শব্দ ঃ ৰবীন সেনগুপ্ত, দুৰ্গাদাস মিত্ৰ। ১১৮ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(উদয়ন, স্কুল শিক্ষক)*, উৎপল দত্ত *(ৰজা হীৰক)*, *তপেন চেটাৰ্জী (গুপী)*, ৰবি ঘোষ *(বাঘা)*, সন্তোষ দত্ত *(চুণ্ডিৰ ৰজা/গবেষক ইনভেন্টৰ)*, প্ৰমোদ গাংগুলী *(উদয়নৰ পিতৃ)*, আল্‌পনা গুপ্তা *(উদয়নৰ মাতৃ)*, ৰবীন মজুমদাৰ *(চৰণ দাস)*, মুনীন সৰকাৰ *(ফজল মিএগ)*, ননী গাংগুলী *(বালাৰাম)*, অজয় বেনাৰ্জী *(বিদুষক)*, কাৰ্তিক চেটাৰ্জী *(ৰাজকবি)*, হাৰাধন মুখাৰ্জী *(ৰাজ জ্যোতিষী)*, বিমল দেৱ তৰুণ মিত্ৰ, গোপাল দে,' শৈলেন গাংগুলী, সমীৰ মুখাৰ্জী *(মন্ত্ৰী সকল)*।

১৯৮০ **পিকু**

প্ৰযোজক ঃ *হেনৰী ফ্ৰেইজ*। চিত্ৰনাট্যঃ সত্যজিৎ ৰায়, তেওঁৰ নিজৰ চুটিগল্প *পিকু ডায়েৰীৰ* আধাৰত। আলোকচিত্ৰঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদকঃ দুলাল দত্ত । কলা নিৰ্দেশকঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ ৰবীন সেনগুপ্ত, সুজিত সৰকাৰ। ২৬ মিনিট।
অভিনয় ঃ অৰ্জুন গুহ ঠাকুৰতা *(পিকু)*, অপৰ্ণা সেন *(সীমা, তেওঁৰ মাক)* শোভেন লাহিৰী *(ৰঞ্জন)*, প্ৰমোদ গাংগুলী *(ককা লোকনাথ)*, ভিক্টৰ বেনাৰ্জী *(হিতেশ খুৰা)*।

১৯৮১ **সদ্‌গতি**

প্ৰযোজক ঃদুৰদৰ্শন, ভাৰত চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, প্ৰেম চান্দৰ চুটিগল্প *সদ্‌গতিৰ* আধাৰত। সংলাপঃ সত্যজিৎ ৰায় আৰু অমৃত ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰায়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ

অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ অমূল্য দাস। ৫২ মিনিট।
অভিনয় ঃ ওমপুৰী *(দুখী চমাৰ)*, স্মিতা পাটিল *(ঝুৰীয়া, দুখীৰ পৰিবাৰ)*, ৰিছা মিশ্ৰ *(ধনীয়া, দুখীৰ কন্যা)*, মোহন আগাচে *(ঘাচিৰাম)*, গীতা সিদ্ধাৰ্থ *(লক্ষী, ঘাচিৰামৰ পৰিবাৰ)*, ভাইয়ালাল হেডাও *(গণ্ড মানুহজন)।*

১৯৮৪ ঘৰে বাইৰে

প্ৰযোজক ঃ নেচনেল ফিল্ম ডেভেলপমেন্ট কৰ্পোৰেচন অব ইণ্ডিয়া। চিত্ৰনাট্যঃ সত্যজিৎ ৰায়, ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ *ঘৰে বাইৰে* উপন্যাসৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ সৌমেন্দু ৰয়। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ ৰবীন সেনগুপ্ত, জ্যোতি চেটাৰ্জী, অনুপ মুখাৰ্জী। ১৪০ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(সন্দীপ)*, ভিক্টৰ বেনাৰ্জী *(নিখিলেশ)*, স্বাতিলেখা চেটাৰ্জী *(বিমলা)*, গোপা আইচ *(নিখিলেশৰ নবৌৱেক)*, জেনিফাৰ কাপূৰ *(কেন্দেল মিচ গিল্‌বি, ইংৰাজ গৃহ শিক্ষিকা)*, *মনোজ মিত্ৰ (হেড মাষ্টাৰ)*, ইন্দ্ৰপ্ৰমিত ৰয় *(অমূল্য)*, বিমল চেটাৰ্জী (*কুলদা*)।

১৯৮৭ সুকুমাৰ ৰায়

প্ৰযোজক ঃ পশ্চিমবঙ্গ চৰকাৰ। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। নেপথ্য ঘোষকঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী। আলোকচিত্ৰ ঃ বৰুণ ৰাহা। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ সুজিত সৰকাৰ। ৩০ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী, উৎপল দত্ত, সন্তোষ দত্ত, তপেন চেটাৰ্জী।

১৯৮৯ গণশত্ৰু

প্ৰযোজক ঃ নেচনেল ফিল্ম ডেভেলপমেন্ট কৰ্পোৰেচন অব ইণ্ডিয়া। চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়, হেনৰি ইবচেনৰ নাটক *এন এনিমি অব দি পিপল*ৰ আধাৰত। আলোকচিত্ৰ ঃ বৰুণ ৰাহা। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ সুজিত সৰকাৰ। ১০০ মিনিট।
অভিনয় ঃ সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী *(ডঃ অশোক গুপ্ত)*, ৰুমা গুহ ঠাকুৰতা *(মায়া,*

তেওঁৰ পৰিবাৰ), মমতা শংকৰ *(ইন্দ্ৰাণী, তেওঁৰ কন্যা)* ধৃতিমান চেটাৰ্জী *(নীতিশ),* দীপাংকৰ দে' *(হৰিদাস বাকচি)* শুভেন্দু চেটাৰ্জী *(বীৰেশ),* মনোজ মিত্ৰ *(অধীৰ),* বিশ্ব গুহ ঠাকুৰতা *(ৰণেন হালদাৰ),* ৰাজাৰাম য়াগ্নিক *(ভাৰ্গৱ),* সত্য বেনাৰ্জী *(মন্মথ),* গোবিন্দ মুখাৰ্জী *(চন্দন)* ।

১৯৯০ শাখা প্ৰশাখা

প্ৰযোজক ঃ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰডাকচনচ *(ইণ্ডিয়া),* গেৰাৰ্ড ডিপাৰ্ডিউ এণ্ড ডেনিয়েল টচকান দু প্লেন্টাৰ *(পেৰিচ)।* চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ বৰুণ ৰাহা। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ অশোক বো'স। সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দঃ সুজিত সৰকাৰ। ১২১ মিনিট।

অভিনয় ঃ প্ৰমোদ গাংগুলী, অজিত বেনাৰ্জী, সৌমিত্ৰ চেটাৰ্জী, হাৰাধন বেনাৰ্জী, দীপাঙ্কৰ দে', ৰঞ্জিত মল্লিক, মমতা শংকৰ, লিলী মজুমদাৰ।

১৯৯১ আগন্তুক

প্ৰযোজক ঃ নেচনেল ফিল্ম ডেভেলপমেন্ট কৰ্পোৰেচন অব ইণ্ডিয়া। মৌলিক চিত্ৰনাট্য ঃ সত্যজিৎ ৰায়। আলোকচিত্ৰ ঃ বৰুণ ৰাহা। সম্পাদক ঃ দুলাল দত্ত। কলা নিৰ্দেশক ঃ অশোক বো'স।

সঙ্গীত ঃ সত্যজিৎ ৰায়। শব্দ ঃ সুজিত সৰকাৰ। ১০০ মিনিট।

অভিনয় ঃ উৎপল দত্ত, দীপংকৰ দে', মমতা শংকৰ।

Lasertypeset at Chitrabon Printers, Guwahati-781003
and printed at Shivam Offset Press, New Delhi-110028